

નિવેદન

ભારતીય સંગીત-નૃત્ય-નાટ્ય મહાવિદ્યાલય મંથગ્રેણીનું આ દસમું પ્રકાશન છે. આ મહાવિદ્યાલયના અભ્યાસક્રમને યોગ્ય એવાં પાઠ્યપુસ્તકો યા સંદર્ભગ્રંથોનું પ્રકાશન કરવું, સાથોસાથ ગુજરાતી વાડૂમયના અણુખેડાયેલા પ્રદેશોની દરિદ્રતા કિંચિત્ ઓછી કરવા પ્રયાસ કરવો એવી ભાવના આ મંથગ્રેણીની યોજના પાછળ સેવી છે.

નાટ્યકલાને વિકસાવવામાં તેના વ્યવસ્થિત શિક્ષણનો અગ્રંથ અત્યંત જરૂરી છે. એવા નિયોજનમાં દિગ્દર્શનની કલા મહત્વનું સ્થાન પામે છે. શ્રી જશવંત ઠાકરે અહીં આ મહત્વના વિષયને નિરૂપ્યો છે. ગુજરાતમાં નાટ્યપ્રવૃત્તિ વિકસતી જાય છે, ને નાટ્યકલાનો અભ્યાસ પણ વધતો જાય છે એવું સમયે આવા પ્રકાશનો આવગાર પામશે એવી આશા છે.

- ૬ -

ભારતીય સંગીત-નૃત્ય-
નાટ્ય મહાવિદ્યાલય,
મ. સ. વિશ્વવિદ્યાલય,
વડોદરા. તા. ૧૦-૬-૬૧

રમણલાલ મહેતા
પ્રિન્સિપાલ

નાટ્યપ્રયોગ શિલ્પ

કવિક્રિયા અને નટક્રિયા—બન્ને વિલિન છે. નટક્રિયા અલિનય-કલાનું નિર્માણ કરે છે. અલિનયકલાનો વિકાસ ૨૦૦૦-એ હજાર વર્ષથીયે વધારે ગૌરવવંતો ઇતિહાસ ધરાવે છે. નટક્રિયાના પરિપાકરૂપ અલિનય-કલાનું વ્યવસ્થિત જ્ઞાન આજે આધુનિક નાટ્યપ્રયોગ શિલ્પમાં પ્રગટ થાય છે. આજે રંગગૃહના પ્રત્યેક પાસાનો એટલો બધો વિશિષ્ટ વિકાસ થયો છે કે અલિનયના લઘ્ય કાર્યમાં અનેક કલાઓ, કસબો અને તત્ત્વો મદદે આવે છે અને નટકલા કોઈ પણ તત્ત્વ ઉવેખતી નથી. જો રાજાને અલિનય માટે તલવાર આવશ્યક છે તો તેને આજે ગતિ વિષે, ક્રિયા વિષે કે રિથિતિ—સ્થાન—ચિત્રો વિષે જ્ઞાન આવશ્યક છે જ. તે જ પ્રમાણે આપણા નટ માટે લયસંવાદની સમજ, વાચિક અલિનયની તથા મૂક અલિનયની સૂઝ, પ્રકાશ-આયોજનની સમજ—આવશ્યક છે. નટકલા એ કેવળ આંગિક અલિનયનની કે વાચિક અલિનયનની જ કલા રહી નથી. પણ ખીલુ ઘણું બધું નટક્રિયામાં પ્રવેશ્યું છે અને આમ નટકલાનો ઘણો મોટો વિકાસ થયો છે.

નટોમાંથી ‘દિગ્દર્શક’—‘સૂત્રધાર’ પોતાનું આગવું કલાવ્યક્તિત્વ ધારણ કરી બહાર નીકળ્યો છે. કવિ તથા નટોનાં કેટલાંક કાર્યો તેણે પોતાનાં કરી લીધાં છે. નાટકને પ્રયોગરૂપે રજૂ કરવાનું—તથા નટો દ્વારા તે કાર્ય સિદ્ધ કરાવવાનું કામ તેણે લઈ લીધું છે. નાટ્યકલાના વિકાસક્રમે દિગ્દર્શકને તેનું વિશિષ્ટ સ્થાન આપ્યું છે.

દિગ્દર્શક આજે નાટ્યપ્રયોગ શિલ્પનો ધુરાવાહક છે તેથી નાટ્ય-પ્રયોગ એ દિગ્દર્શકની દિગ્દર્શનકલાનું પરિણામ છે. આગ વિશાળ અર્થમાં દિગ્દર્શનકલા એ નટક્રિયા જ છે; તેથી નાટ્યપ્રયોગ શિલ્પ છે. આ પુસ્તક નમ્રપણે આ દિશા ચીંધે છે. આપું આ પુસ્તક પ્રગટ કરવા

માટે હું વડોદરા મહારાજ સયાજીરાવ યુનિવર્સિટીનો ઝાણી છું. આ પુસ્તક માટે ખાસ રસ લેનાર પ્રો-વાર્ધસ-ચાન્સેલર શ્રી ચતુરભાઈ પટેલ-સાહેબ તથા પ્રિન્સિપાલ આર. સી. મહેતાનો હું આભાર માનું છું.

આ પુસ્તકમાં વાર્ષિક અભિનવ, સેટીંગ અને પ્રકાશ-આયોજન વિષે પ્રકરણો હોવાં આવશ્યક છે, પણ ‘નાટ્યશિક્ષણનાં મૂળ તત્ત્વો’માં તેનાં ત્રણ પ્રકરણો છે. તે ઉપરાંત વેશભૂષા વિષે પણ તેમાં યોગ્ય સૂચનાઓ છે. તેથી અહીં પુનરાવર્તન નથી કર્યું.

પ્રકાશ-આયોજન, પચાદ્ભૂતી દસ્પરચના (સેટીંગ), અને વેશભૂષા—પર ત્રણ સ્વતંત્ર પુસ્તકો હોવાં જોઈએ; પ્રકાશ (વિદ્યુત શક્તિ) આયોજનના ક્ષેત્રમાં આજે એટલી ઝડપી વૈજ્ઞાનિક પ્રગતિ થઈ રહી છે કે જે આજે છે તે આવતી કાલે જૂનવાણી લાગશે. આ કલાના પ્રત્યેક અંગને તેમનો અંતિહાસિક વિકાસક્રમ બતાવી ચર્ચા જોઈએ. સેટીંગના કસબનો ઇતિહાસ પણ ઘણો રસપ્રદ અને વિવિધ પાસાઓવાળો છે. તેનો વિગતપૂર્ણ ઇતિહાસ પુસ્તકરૂપે આવશ્યક છે.

આ બધું વિચારી આ પુસ્તકને મેં દિગ્દર્શન કલા,—નાટ્યપ્રયોગ ધડવાના શિલ્પ સુધી મર્યાદિત કર્યું છે, અને તેને આખરી સ્વરૂપે રંગમંચ પર રજૂ કરવા માટે રંગમંચના કસબની યાંત્રિક માયાજાળની—એ વિચિત્ર માયાની સૃષ્ટિની—વાત અહીં નથી કરી. આ પુસ્તકમાં ચિત્રવિભાગમાં જે દોરેલી આકૃતિઓ છે તે ભાઈશ્રી રમેશ શાહે બનાવી છે. તેમનો હું આભાર માનું છું.

આશા છે કે એ કામ પણ કાલાનુક્રમે તૈયાર થશે જ.

અનુક્રમ

અકરણ			પૃષ્ઠ
નાટ્યપ્રયોગ શિલ્પ
૧ ભાગ ૧લો—સંગઠન ૧
૨ ભાગ ૨જો—દિગ્દર્શક અને દિગ્દર્શન કલા			... ૨૩
૩ ભાગ ૩જો—દિગ્દર્શન કલાનાં પાંચ પ્રાણુતરવો			... ૮૯
૪ શબ્દસૂચી ૨૯૩
૫ રંગભૂમિનો વિકાસઃ ચિત્રોમા	 ૨૦૯

ભારતીય સંગીત-નૃત્ય-નાટ્ય મહાવિદ્યાલય અંથ્રેલી

રૂ. ન. પૈ.

૧. એકાંકી-સ્વરૂપ અને સાહિત્ય—શ્રી નંદકુમાર
પાટક (૧૯૫૬) ૨=૫૦
૨. નાટ્યશિક્ષણનાં મૂળતત્ત્વો—શ્રી જશવંત દાકર
(૧૯૫૬) ૩=૫૦
૩. ગુજરાતી બિનધ્વાદારી રંગભૂમિના
ઇતિહાસ—શ્રી ધનશુભલાલ મહેતા (૧૯૫૬) ૨=૫૦
૪. નાટ્યશાસ્ત્ર અને આચાર્ય અલિનય ગુપ્તા-
ચાર્ય—શ્રી કે. કા. શાસ્ત્રી (૧૯૫૬) ૨=૭૫
૫. ભરતનાટ્ય અને તામિલનાડનાં ળીળ નૃત્ય
પ્રકારો—શ્રી ઈ. કૃષ્ણ આયર (૧૯૫૭) ૧=૭૫
૬. અલિનેય નાટકો—શ્રી ધીરુભાઈ દાકર (૧૯૫૮) ૪=૦૦
૭. ગુલાબ—(૧૯૫૮) દ્વિતીય આવૃત્તિ ૨=૦૦
૮. સંક્ષિપ્ત ભરતનાટ્ય શાસ્ત્ર—શ્રી કે. કા. શાસ્ત્રી
(૧૯૫૮) ૩=૦૦
૯. સિતાર દર્પણ—સ્વ. શ્રી ભીખનખાન (૧૯૬૦) ૩=૭૫

ઉપર જણાવેલાં પ્રકાશનો મળવાનું ઠેકાણું : યુનિવર્સિટી પુસ્તક-
વેચાણ વિભાગ, રાજમહેલ દરવાજા પાસે, વડોદરા.

અર્પણ

શ્રી અદ્વી મર્ઝબાનને

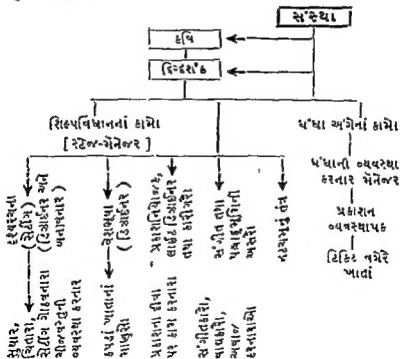
આપણી રંગભૂમિના એક ઉત્તમ દિગ્દર્શકને,

નાટ્યપ્રયોગ—શિલ્પ

ભાગ ૧લો

સંગઠન

રંગભૂમિની કલા તો સામુહિક કલા છે. સાદામાં સાદું અથવા ટૂંકામાં ટૂંકું નાટક હોય તો પણ તેના સફળ પ્રયોગ માટે અનેક વ્યક્તિઓના સહકાર્યની તેમ જ તે પ્રયોગના ઉપભોગ માટે લોક-સમુદાયની આવશ્યકતા છે. તેનું તંત્ર વધતાવધતા ફેરફારો સાથે નીચે મુજબ હોય છે :



આ તંત્રમા જે કલાવિષયક પ્રશ્નો છે તે અર્જુની ચર્ચા આ પુસ્તકમા કરીશું. નાટ્યપ્રયોગ શિલ્પના કલાવિષયક તત્ત્વોની છાયાવટ કરવી જોઈ એ.

દરેક નાટ્યપ્રયોગના શિલ્પમા નીચેના તત્ત્વો આવે છે :

૧. સ્થાન-સ્થિતિ-રચના : જેમા સ્ટેજ પર નટોની હાલવા-ચાલવા, બેસવા-ઊઠવા, ઊભા રહેવાની ગોઠવણ વગેરેમાં શરીરનાં સ્થાનો.

૨. ગતિક્રિયા : નટો એક સ્ટેજના વિભાગમાંથી બીજામાં જાય તે—ગતિ કરે, ફરેફરે, પ્રવેશ કરે, બહાર જાય વગેરે.

૩. ગતિક્રિયા તથા કાર્ય અને સ્થાન-સ્થિતિ-રચનાનાં તત્ત્વોનાં મિલનમાંથી ઊભાં થતાં—સરળતાં ક્રિયાત્મક ચિત્રો.

૪. આ ચિત્રો ગતિમાન થાય ત્યારે અને વાચિક અભિનય સાથે જોડાતાં, જે લયસંવાદ આપ્યા નાટકને અખિલાર્ધનું તત્ત્વ આપી આંતરસંબંધોથી જોડે છે તે લયસંવાદનું તત્ત્વ.

૫. (૧) મિઝનેસ—રંગમંચ ‘વ્યાપાર,’ (૨) મુખ્યએષ્ટા, (૩) અંગએષ્ટા, (૪) કાલખંડના પ્રશ્નો, (૫) વાક્યોના સંધાન, (૬) ક્રિયાઓનો ‘લય—સંવાદ,’ (૭) ક્રિયા સંધાન, (૮) પદ્યાદ્ભૂમિના અવાજો: આ તત્ત્વોનાં સંયોજનથી સરળતો “મૂક અભિનય”.

૬. દશ્યરચના

૭. ચીજવસ્તુનો ઉપયોગ

૮. વેશભૂષા

૯. મેકઅપ

૧૦. પ્રકાશઅધીભાસ

આ દસ વિલાગોમા પહેલા પાંચ નાટ્યવિધાન માટે મહત્ત્વનાં અંગો છે—દિગ્દર્શક અને નટોના. બીજાં પાંચ કસબી નિષ્ણાતોના છે જે અવશ્ય દિગ્દર્શકની નજર નીચે જ વિકસે છે પણ દિગ્દર્શકનાં જ મૂળભૂત અંગો નથી.

કોઈ પણ નાટકના પ્રયોગ તૈયારી કરવા આ દસેય તત્ત્વો માટે યોજના થવી જોઈએ, તેની સ્પષ્ટ નોંધો થવી જોઈએ; આ યોજનાના સ્પષ્ટ આકારો ચિત્રોરૂપે, ભાતરૂપે તૈયાર કરવાની ટેવ પાડવી આવશ્યક છે. આ તત્ત્વોનો કલાને લાગતોવળગતો અભ્યાસ હવે કરીએ.

આપણે એટલું ધ્યાનમા રાખવું આવશ્યક છે જ કે ઉપર જણાવેલાં પાંચ મુખ્ય તત્ત્વોનો વધતાઘટતા પ્રમાણમા ઉપયોગ કરવાનો છે/જ અને તેમનું સામુદ્રિક કે વ્યક્તિગત આયોજન કરવાનું છે. પ્રત્યેક નાટ્યપ્રયોગમાં આ તત્ત્વો પંચપ્રાણુ સમા છે. આ પાંચ તત્ત્વો નૃત્ય, સંગીત અને ચિત્રકલાએ નાટ્યકલાને અર્પેલ તત્ત્વો છે, અને તેથી આ પંચપ્રાણુ તત્ત્વો નાટ્યની દૃશ્ય, શ્રાવ્ય કલાનો સુંદર દેહ ધો છે, અને ત્રણ દિશામાનવાળા રંગમંચમા અને ચોથી દિશાવાળા પ્રેક્ષકોના અંતઃકરણમા આ કલાસૃષ્ટિ પ્રગટ થાય છે. આ કલાત્મક તત્ત્વોનું ‘મુગઠન’ નાટ્યપ્રયોગના પાયામા છે.

નાટ્ય અને કલા

કવિક્રિયા—નાટ્યલેખન—નાટ્યગૂંથણી એક કલા છે. તેવી જ રીતે નટક્રિયા—નાટ્યપ્રયોગ, નાટકની ગ્જૂઆત એક કલા છે.

કલાદ્વારા સૌંદર્યદર્શન થાય છે. પ્રકૃતિની, માનવસ્વભાવની, યા તો અધિભૌતિક જીવનની કલાત્મક અનુકૃતિ માનવ સરજે છે તેમા તેનો ઉદ્દેશ ચિત્તમા ભાવોદીપન કરવાનો છે. ભાવોદીપનદ્વારા નવી દૃષ્ટિ નવા ચંકરપો, નવું દર્શન વગેરે પરિણામો પ્રગટે છે. ગ્રાધી ભાવોનું ઉદીપન તે જ ‘કલાકૃતિ’નું સીધું, સચોટ, સ્પષ્ટ પરિણામ છે.

કલા માનવનું સર્જનકાર્ય છે. કલાકારે પોતાના ચિત્તના બેંડા સ્તરોમા જે અનુભવ, અનુભૂતિ કે આખી કે સાક્ષાત્કાર પ્રાપ્ત કર્યો હોય તો જ તેનું સર્જન કરી શકે. નાટ્યમા તેનું દર્શન માનવને, તેના વાતાવરણને, જીવનઘટનાઓને—જીવનને મધ્યબિંદુમા રાખે છે, અને તેને નિહાળતા કલાકારને જે મળ્યું તે આપણને પાડ્યું આપે છે. તેણે અનુભવ્યું તે જ તત્ત્વ આપણને અનુભવવાનો, તે જ ભાવનું ભાવ ન કરાવવાનો, તે જ રસ ભોગવાવવાનો, તે જ દર્શન ગતાવવાનો તેનો પ્રયત્ન છે.

એક વ્યક્તિ, કે માનવસમાજ, એકાદ પ્રસંગ કે આખી વાર્તા, કલ્પના કે વિચાર, દષ્ટિ કે સંકલ્પ, શ્રુતિ, પ્રેરણા—આબું કોઈ પણ તત્ત્વ લઈ નાટક રચાય. તેમાં માનવનું સામાજિક વાતાવરણ કે પ્રકૃતિના પરિણામો સાથે સંબંધો, કે દિવ્યતા સાથે તેના સંબંધો—આ તત્ત્વોનું વિચાર—સારતત્ત્વ તેની કલ્પનાશક્તિ વડે કે રમૂતિ અને કલ્પના વડે, તેના ચિત્તમાંથી ઘસારા વિસ્તાર પામી, એક સળંગ કથા પ્રગટ કરતા નાટક રૂપે લખાય છે.

કલ્પનાશક્તિ એટલી પ્રબળ શક્તિમાન બની શકે છે કે કલાકારના અંતઃકરણમાં એક આગવી સૃષ્ટિ—આત્મલક્ષી સૃષ્ટિ ઘડી શકે. પણ એકલી કલ્પનાશક્તિ વડે જ કલાનિર્માણ થતું નથી. આ કલ્પના રંગો-દ્વારા, પથ્થરદ્વારા, અક્ષરદેહદ્વારા, વાદ્યદ્વારા, સ્વરદ્વારા, યા તો નટના ભાવ અભિનય દ્વારા જ કલાસ્વરૂપ પ્રાપ્ત કરે છે. આ માધ્યમ વિના કલા આત્મલક્ષી બની રહે છે. આ માધ્યમદ્વારા જ તેને પાર્થિવ આકાર મળે છે. માધ્યમને સ્વીકારી, તેને આકારમાં પ્રગટ કરવાની ક્રિયા માનવ-શક્તિ દ્વારા જ શક્ય છે. તેથી જ કલાસર્જન એ માનવની હિતમ દોષ્ટિની ચિત્ત પ્રવૃત્તિ ગણાઈ છે. કલાકાર પોતાના માધ્યમની શક્તિ વડે અનેક તત્ત્વોને એક અખિલાઈવાળા કલાસ્વરૂપમાં સંગઠિત કરે છે; તેમાં જીવનનું કલાદર્શન કરાવે છે—વાસ્તવિક દર્શન જ નહિ—રથૂલ ચક્ષુ માટે જ નહિ પણ ચિત્તનાં ચક્ષુ માટે.

દર્શન અને કલા

અનેકવિધ પાસાવાળા જીવનદર્શનને અખિલાઈવાળું સ્વરૂપ આપવું, આ સ્વરૂપ—આ આકાર ઘડવો તે ‘કલાકારનો કસબ’ છે. દરેક કલાસ્વરૂપનો કસબ પછી જુદા જુદા પ્રકારનો હોય છે. જેવી કલા, જેવી તેની ધરતી, જેવું માધ્યમ તેવા તેની ઘડતર ગ્યનાના સિદ્ધાંતો—નિયમો. સેંકડો વર્ષોના અનુભવને અંતે ઢેલ્યાક સિદ્ધાંતો—નિયમો તારવવામાં આવ્યા છે, અને કલાસ્વરૂપના વિકાસ સાથે આ સિદ્ધાંતો—નિયમો બદલાતા રહ્યા છે—ફેરફારો યતા રહે છે—નવા નિયમો ઉમેગતા જાય છે. દર્શન અને કલાકસબના સંબંધનો તથા વિકાસનો ઇતિહાસ આ રીતે સતત ધડાતો, બદલાતો, ગતિમાન ઇતિહાસ છે.

બધી કલાઓમાં—ચિત્રશિલ્પમાં, સંગીતશિલ્પમાં, સ્થાપત્ય-શિલ્પમાં—ઢેલ્યાક સિદ્ધાંતો—નિયમો પાયાના ગણી સ્વીકારવામાં આવે છે જે નાટ્યશિલ્પને પણ લાગુ પડે છે. આ તરવોની હાજરીથી નાટ્ય-શિલ્પ કે કોઈ પણ શિલ્પ સુંદર બને છે. તેની જીજ્ઞૃષી ખોડવાળો માનવદેહ લાગે તેવો—શિલ્પદેહ લાગે છે.

આ તરવો છે :—

૧. એકતા : સંગૃહ્ણન : અખિલાઈ [Unity]
૨. એકસૂત્રતા [Coherence]
૩. મહત્વપ્રદાન અને વિવેક [Emphasis and Selectivity]
૪. પ્રમાણ [Proportion]
૫. પુનર્ચના [Rearrangement]
૬. ભાવઉદ્વેગતા : અસરની તીવ્રતા [Intensification]

(૧) એકતા : સંગૃહ્ણન ‘નાટક’માં ગૂંથેલા મુખ્ય વિષયને કેન્દ્રમાં રાખી અનેક પાસાઓનો વિકાસ કરવો—તેની સાથે સતત એકતા રાખવી

તે અનેક જુદા જુદા તત્ત્વોનો સર્વાળો તે કલાસર્જન નથી; અનેકવિધ તત્ત્વો તથા પાસાઓમાંથી એક જ તત્ત્વ ઉપસાવી એ જ તત્ત્વને મહત્ત્વ પ્રદાન કરેલું, તે એકતાવાળી સંગીત ગૂંથણીનું પરિણામ છે. ઉત્તર-ગામચરિતમાં “એકાન્સ કુટુલુ” — આ શ્રેષ્ઠ દાખલો. એક નાટકમાં મુખ્ય કથા સાથે પેટાકથાઓ જોડાઈને જો આખો પ્રવાહ એકતાવાળી ચરમબિંદુની અવસ્થાએ પહોંચે તે એકતા. મ્થળ, કાળ અને ક્રિયાની એકતાનો સિદ્ધાંત આ રીતે વિચારવો.

...

(૨) એકસૂત્રતા : સંગૃહીતનું કે એકતા સાથે નિકટનો ‘સંબંધ’ ધરાવતું તત્ત્વ તે એકસૂત્રતાનું છે. કલાવિષયનાં જુદા જુદા ભાગોનો નાટકની મુખ્ય વસ્તુ સાથે આંતરસંબંધ જળવાય તેવી આંતરિક એક-સૂત્રતા હોવી જોઈ એ. નાટકમાં આ એકસૂત્રતા, સૂક્ષ્મ રીતે, એક પાત્રનો બીજા પાત્રો સાથે કેવો માનસિક કે ભાવમય સંબંધ છે તેમાં રહેલ છે તથા એવી મનોદશાનો વિકાસક્રમ જોડવાય તે ક્રમ સ્થાપવો તે એકસૂત્રતા.

(૩) કથા, વસ્તુના મુખ્ય તત્ત્વને આગળપાછળના સંબંધોનો જળમાથી અલગ પાડી તેને મહત્ત્વ આપવું. અનેક તત્ત્વોની ભેજસેજ-વાળી જીવનકથામાંથી દેટલાંક મહત્ત્વના તત્ત્વોને અલગ પાડી, તેમને ઉપસાવવાં, અને તેમની એકસૂત્રતા ગૂંથવી તથા એવી ગૂંથણીમાં મહત્ત્વનાં અંગને સ્પષ્ટ મહત્ત્વ આપી ઉપસાવવું આ તો પ્રત્યેક કલાનો પ્રાણુપ્રશ્ન છે જ. નાટ્યના આત્મારૂપ તત્ત્વ કે વસ્તુને વ્યક્ત કરવા માટે અનેક તત્ત્વોમાંથી કેન્દ્રવર્તી તત્ત્વને મહત્ત્વ આપવું પડે છે.

પ્રકૃતિમાં બધું સમાન છે. તેમાં કંઈ ખાસ અંગને મહત્ત્વ અપાતું નથી પણ માણસે સગ્ગેલી કલામાં સારતત્ત્વવાળાં પ્રધાન અંગોને તથા તત્ત્વોને મહત્ત્વ અપાય છે જ, જુદા જુદાં વલણોવાળા ચિત્તવ્યાપારોમાં એકરચાથી ભાવ પર મહત્ત્વ આપવાથી પાત્ર, ઘટના કે નાટ્યને વિશિષ્ટતા મળે છે જ. આ ‘મહત્ત્વ-પ્રદાનની’ પ્રક્રિયામાં ગૌણ તત્ત્વો સાવ દૂર

કગય અથવા તો તેમને યોગ્ય પ્રમાણમાં મહારી સાચની ગખાય આમ
 “ મહત્ત્વ-પ્રદાનની ” પ્રક્રિયા અનેક તત્ત્વોમાથી એક તત્ત્વને અલગ
 પાડવાની, તેની પસંદગી કરવાની પ્રક્રિયા આની ગહેની છે આની
 પસંદગી તે કલાની વિવેકશક્તિ આવી વિવેકશક્તિ વડે જ કલાકાર
 મહત્ત્વ અને બિનમહત્ત્વને દૂધ-પાણી છૂંક પાડે છે અને તેમના
 અબધનું પ્રમાણ સ્થાપે છે

(૪) કલામાં મહત્ત્વના મુખ્ય તત્ત્વ સાથે ગૌણ (નાના બિન-
 આવશ્યક કે ઓછા આવશ્યક) અગ્રો—સબધોનું પ્રમાણભાન આ
 શિલ્પવિધાનમાં અત્યંત આવશ્યક છે અને શિલ્પની અખિલાઈમાં ગૌણ
 તત્ત્વોનું પ્રમાણસર સંયોજન કરવાની વિવેકશક્તિ હાની જોઈએ

(૫) પુનર્ચના : પ્રમાણભાન તથા વિવેકશક્તિના આધાર
 કલાકાર પોતાની કથાવસ્તુના અનેક તત્ત્વોમાથી મહત્ત્વના તત્ત્વો બિપસાવે
 છે, ગૌણ તત્ત્વોને પ્રમાણસર અબધમાં જોડે છે, તે પ્રક્રિયામાં આત્મ
 સબધો, આત્મકડીઓ તથા સ્પષ્ટ આકાર જન્મે છે આ યોજનાને
 કલાત્મક પુનર્ચના કરી શકાય છે ગૌણ ભાગો વધુ ગૌણ બને તેડુ
 નથી પણ ગૌણની પ્રમાણસર હસ્તીથી જ પ્રધાન તત્ત્વ મહત્ત્વ પામે,
 ગૌણ તત્ત્વોની ગોડવણી, ગ્યના તથા વ્યવસ્થા એવી રીતે થાય કે જેથી
 ગૌણ એટલે ઉવેખવાનું ઉપેક્ષિત તત્ત્વ નથી પણ મહત્ત્વના તત્ત્વ માટે
 તે તેને યોગ્ય આવશ્યક સ્થાને ગોઠવાય તો જ કલાવિધાન થાય છે
 આની યોજના તે પુનર્ચના.

(૬) આમ એક નરી કનામ્ પુનર્ચનામાં—શિલ્પવિધાનમાં
 જ્યારે અનેક ગૌણ ઘટનાઓ એક મહત્ત્વની ઘટના બિપસાવી આપ,
 અનેક સચાની તત્ત્વો એક સ્થાયી ભાવ સ્થાપી આપે, અનેક વિધાનો
 એક મુખ્ય વિધાન મગજ આપે ત્યારે પ્રધાન તત્ત્વોના મહત્ત્વના
 તત્ત્વોના ભાવોની માત્રા, તેમના વાતાવરણના સંધાનમાં અનેકાણી વધી

નય છે—ભાવમાત્રાનું ચરમર્થિદુ પ્રાપ્ત થાય છે. તેમાં તીવ્રતા અને દ્રુત ગતિ આવે છે. આ ઉદ્દેક્ષતા, તીવ્રતા આખા નાટ્યપ્રયોગમાં નાટ્ય-વાર્તાને ગતિ, ઝડપ આપે છે. એક લઙ્કાર્થનું દૃશ્ય બતાવવા—જે લુદા લુદા અવાજો, યોદ્ધાઓના હાથેટા, બંદૂકોના ગોળાગાર, તોપોના ધડાકા, તલવારોના ખડખડાટ, પવનના સૂસવાટ વગેરે તત્ત્વો પસંદ કરી, દરેક તત્ત્વનું પ્રમાણ ગોઠવી, તેનું ચરમર્થિદુ ગોઠવી પુનર્નયના કરવામાં આવે તો અવાજોની અસરોની મુદ્દર પશ્ચાદ્ભૂમિ ગોઠવી શકાય. આ કાર્યમાં પસંદગી અને વિવેક કરતા કરતાં દરેક યોગ્ય તત્ત્વને કે તેના ભાવને આપણી કલાત્મક આવશ્યકતા પ્રમાણે તીવ્ર કરી શકાય છે; તેની માત્રા વધારી ઘટાડી આવશ્યક ઉત્તેજના, તથા નાનામોટા ચરમર્થિદુ પ્રાપ્ત કરી શકાય છે.

ભાવ-અવસ્થા

કોઈ એક જાહેર સભામાં એક વક્તા દ્વારા કોઈ વિચાર કે ખ્યાલ રજૂ કરવામાં આવે ત્યારે તેને સાંભળનાર પ્રેક્ષકમાં ભાવ જન્મી આવે છે, પણ એ જ વિચાર કે ખ્યાલ કલાના સિધ્ધાંતો અનુસાર રજૂ કરવામાં આવે તો એ વિચાર કે ખ્યાલ કરતાંયે કાંઈક વિશેષ તત્ત્વ તેમાં પ્રગટ થાય છે. —આ વિશેષ તત્ત્વ કયું ? વિચાર કે ખ્યાલ જેનો બનેલો છે તે લક્ષણ : તે ભાવ-અવસ્થા. દા. ત. કૂલ: એક કલાકાર કમળ ચીતરે છે તો પાણીના સરોવરમાં ડાહી પર ખૂલતુ કમળ ચીતરી શકાય. ખીજે કલાકાર આ બધી ચીજવસ્તુઓ બતાવ્યા વિના કમળની માર્દવતા, તેની છટા, તેનું ખીલવું—વગેરે બતાવી કમળ ચીતરી શકે છે. આમ કમળની માર્દવતા, તેની છટા બતાવવામાં કલાકારની ખૂબી છે. આ બંનેની ભાવ-અવસ્થા છે. આ ભાવ-અવસ્થા તરફ આગળી ચોંધવાનું—તેનો અનુભવ કરાવવાનું, અરે ! તેનો ઉપભોગ કરાવવાનું કામ કલાકાર કરે છે.

દ્રુતવાક્યમાં દુર્યોધન કૃષ્ણ તરફ ઘૂસ્યા બતાવવા પોતાનું ચિત્ત

દ્રૌપદીવસ્ત્રહરણના ચિત્રમાં ચોટાડે છે : (દુર્યોધનનું ચિત્ર આવા જ ચિત્રમાં ચોટે)—આ દુર્યોધનના અંતરની ભાવ-અવસ્થા તથા કૃષ્ણની અનંત શક્તિની ભાવ-અવસ્થા બનાવવાનું કલાત્મક વિધાન છે. તે માટે બે દુર્યોધનને વક્ષ યહોરો કરી, બરાડા પાડતો, ગાળો વરસાવતો બતાવ્યો હોત તો તે કલાત્મક વિધાન ન જ થાત. આવા ભાવ-અવસ્થાના તીવ્ર પ્રસંગો ઉપર કલાકારો એકાદ શબ્દ વડે, એકાદ વ્યંગ વડે, એકાદ રખા વડે, એકાદ સૂચન વડે, એકાદ પ્રતીક વડે આબેહુળ રૂપે બતાવી આપે છે. દ્રૌપદીવસ્ત્રહરણના ચિત્રમાં દષ્ટિ સંયોજન કરવાની દુર્યોધનની પ્રતિયા જ તેની વૃત્તિની ઉત્કટતાની, તીવ્રતાની અવસ્થા બતાવે છે. કલા-દષ્ટિ, વિવેક, સૌંદર્યદર્શન, ગ્સદર્શન તથા ધ્વનિ કે પ્રતીક શોધવાની આતરસૂઝ કલાકારને સૂક્ષ્મ રીતે, અને છતાં સચોટ રીતે ભાવ-અવસ્થાનું વિધાન કરવાનું શીખવે છે.

શિલ્પ-વિધાનનું લક્ષ્ય

કલા કસબનું લક્ષ્ય

બધી કલાઓમાં કસબનું લક્ષ્ય તો કલાવસ્તુ તત્ત્વને રચી રીતે અસંગત રીતે નજરબંધી કરે તેવી આકર્ષક રીતે, ચિત્ર પર અસર કરે તેવી રીતે રજૂ કરવાનું છે અને ભાવ-અવસ્થાના લક્ષણોને સંયોજી તેનું તેના તત્ત્વોનું વિધાન કરવાનું છે. પૃથક્કરણ કરતા સમન્વય છે કે દરેક કલાના ક્ષેત્રમાં કસબની વ્યાખ્યા ભુદી ભુદી રીતે સમન્વય છે છતાં તત્ત્વતઃ તે એક જ છે. અવશ્ય દરેક કલાની માટી અનોખી હોય છે તેથી દરેકના વિધાન કસબના તત્ત્વો પણ ભુદી ભુદી રીતે શીખવાના હોય છે કે વાપરવાના હોય છે. જેવી રીતે શસ્ત્ર તો બધા કહેવાય છતાં દરેક શસ્ત્રને વાપરવાની રીતો ભુદી ભુદી હોય છે. આ કસબ કાલ સાધે બદલાયા જ કર્યો છે. આ જમાનામાં બાણાવળીની કલા કેટલી કટંગી લાગવાની ! તેની જ રીતે આકાશમાં બોલવું, બધાની હાજરીમાં સ્વગન

બોલવું, પ્રેક્ષકો સામે આવીને જ અલિનય કરવો—આ બધું હવે વર્જ્ય બન્યું છે ચિત્રગેલા પદ્ધતિનું સ્થાન સ્થાપતના એકમેએ લીધું છે આમ કસમ બદલાતો ગયો છે

તે છતાં આ કસબના વ્યવહાર માટે તાગવેલા સિદ્ધાંતો કાઈ બદલાતા નથી, કસબ પણ ધગ્મજૂથથી બદલાતો નથી. પરંપરાગત વારસો તો કલાના ક્ષેત્રની અદ્યુત મૂડી છે અને ચિત્રકાળ સુધી નવા નવા ચીલા પર પ્રકાશ પાથરે છે—તેને ઉવેખી ન શકાય.

કેટલાક અતિ ઉત્સાહી કલાકારો કસબને જૂજ મહત્વ આપે છે. તેઓ કસબને બંધનરૂપ ગણે છે પણ કેટલુંક ઉત્તમ કૌટિન્ય યશ્ન હોત તેવું સર્જન વિધાનકસબના અભાવે કાચું મોતું જ રહ્યું છે તેવી જ રીતે એ પણ સાચું છે કે ઉચ્ચ ગ્રેગણ અને અલૌકિક દિવ્યદર્શન પર આગેવ કેટલુંક સર્જન કસબના તત્વોનું બેધકક ઉલ્લંઘન કરી શક્યું છે અને છતાં ય તેની જિંદી અસર ક્રાંતિકારી રહેવા પામી છે કેટલાક મામાન્ય, મધ્યમ કૌટિના નાટકો કેવળ વિધાન શક્તિની સચોટ અસરથી ઘણા અસરકારક અને રંગક બન્યાના દાખલા મોજૂદ છે કેટલાક નાટકો કસબે પ્રમાણસર ઘડાયેલા છતાં પ્રાણુ વિનાના પણ લાગ્યા છે અને જીડી ગયા છે

કલાવિવેક કલાકારને શિષ્ય અને વસ્તુતત્વ વચ્ચે પ્રમાણસરનો સમઘ સ્થાપવાનું જાળવવાનું, તથા વિકસાવવાનું શીખવે છે.

તત્ત્વ અને કસબ

જો કલાસર્જનમાં તત્ત્વ અને વિધાન-કસબનું પૂર્ણ પ્રમાણ જાળવાય તો જ તે શિષ્ય સુદર બને છે આજનો કલાગતિક પ્રેક્ષક નટ પાસે ધણો જ પ્રાણુવાન, વૈવિધ્યવાળો, અલિનય માગે છે. આજનો પ્રેક્ષક વિચારતત્ત્વનાળા પ્રાણુવાન નાટકો માગે છે. આજનો પ્રેક્ષક આ નાટકોમાં નાટકની વસ્તુનું પૂર્ણપણે પ્રગટન—નામ્યતત્ત્વનો પૂર્ણ

અવિર્ભાવ માગે છે. કસબથી લઘુચલ નાટક-કલાસર્જન બનતું નથી; તેમ જ કસબની ક્રેટલીક ખૂબીઓથી પ્રેક્ષકને ખેંચી રાખવાનો પ્રયત્ન પણ સફળ નહિ થાય. પ્રેરણાને મુયોગ્ય, સુપ્રમાણુવાળો કલાદેહ અપાય તેવા મિલનમાં જ લઘુ સર્જન શક્ય બને છે.

આજે ઘણાં નાટકો કેવળ કસબીઓની ખૂબીઓ પ્રગટાવવા બે રચાય છે અને લખવાય છે. આ તત્ત્વ નાટ્યકલાને માટે વંચ્ય ગણાવું જોઈએ જ.

સાહિત્યક્ષેત્રમાં લઘુ પ્રેરણાત્મક સાહિત્ય અને કસબનાં વર્ચસ્વવાળું સાહિત્ય—એ અલગ વલણો યુગેયુગે સ્પષ્ટ દેખાય છે જ. આ વિસંવાદ-માથી પોતાના કલાસર્જનને બચાવી લેવા દરેક કલાકારે સચેત થઈ જવું જોઈએ અને બંનેનું પ્રમાણુ પરમાણુવાની સૂક્ષ્મ જ્ઞાનેન્દ્રિય પ્રત્યેક કલાકારમાં વિકસી જોઈએ.

કલાક્ષેત્રની વિભૂતિઓનાં જીવનચરિત્રો તથા સંસ્મરણો તપાસતા એક વાત સ્પષ્ટ થાય છે કે પ્રત્યેક કલાકારને કલાનું તત્ત્વદર્શન કરવા જોઈતું તપ કરવું પડે છે તેટલું જ તપ દર્શનને સ્વરૂપ આપવા કરવું પડે છે. દરેક વિભૂતિએ પોતાનાં સર્જનને મહારી પૂર્ણતા તરફ લઈ જવા કેવું લગિરથ તપ કર્યું છે! શેક્સપિયર, કોટસ, ઈઝ્ઝન, શો, શ્રી અરવિંદ—પ્રત્યેક વિભૂતિએ પોતાનાં સર્જનસ્વરૂપને પૂર્ણતા આપવા પુનઃ અને પુનઃ મહારવાની, તેને ધકચા જ કરવાની ક્રેટલી બધી તપશ્રયા કરી છે! આ વિભૂતિઓનું ઉદાહરણ આપણને તત્ત્વ અને સ્વરૂપ વચ્ચે પ્રમાણુસર સંબંધ કેવો છે તે બતાવે છે.

સર્જન અને સ્વરૂપ

એક સર્જકને પોતાનાં કલાસ્વરૂપ વિષે ક્ષી 'સચેતનતા' હોવી જોઈએ એ ક્ષાઈ કલ્પનાનો વિષય નથી. ક્ષાઈ પણ કવિ—લેખકને તમે આ વિષે પૂછશો તો તમને તરત જ તે વિષે કહેશે. કલ્પનાશક્તિ વડે

ન્યારે કલાસર્જન ઘડાતું હોય છે ત્યારે તેના સ્વરૂપનો સ્પષ્ટ આકાર દેખાવા માટે છે. જેમ જેમ આ ઘડતરની ક્રિયા તેને માટે લાંબા અગ્યાસ પછી સાહજિક બને છે તેમ તેમ કલાસ્વરૂપ વિશે તેની સચેતનતા પણ સ્વાભાવિક થતી જાય છે. તેની ચેતના તત્ત્વ અને સ્વરૂપ બન્ને વિશે સમગ્ર રહે છે. અને બન્નેનું પ્રમાણ જળવે છે. તત્ત્વને સ્વરૂપ આપવાની પ્રક્રિયા જુદી જુદી નથી પણ એક જ છે. જેટલાક સર્જકો સ્વરૂપોમાથી તત્ત્વ-દર્શન કરે છે; જેટલાકમાં તત્ત્વ—અલિપ્યક્તિ પ્રથમ થાય છે અને પછી સ્વરૂપઘડતરની ક્રિયા થાય છે. ગમે તે છે તેથી પ્રક્રિયા શરૂ થાય પણ અંતે બન્ને એક જ સર્જનપ્રક્રિયાના છેડા છે તે સ્પષ્ટ થાય છે જ.

ઊગતા લેખકો સિદ્ધહસ્ત લેખકોને જુવે છે ત્યારે તેમને તત્ત્વ અને સ્વરૂપની પ્રક્રિયા તેમની ચેતનામાં એટલી સાહજિક એટલામાં કામ કરતી દેખાય છે કે તેથી ઊગતા લેખકો એવું ઉતાવળિયું નિગમન કરે છે કે (૧) સ્વરૂપઘડતરનો કસબ શીખવો આવશ્યક નથી, તેમ જ (૨) સ્વરૂપ-ઘડતર આપોઆપ આવડી જાય છે, (૩) સ્વરૂપઘડતર જન્મસિદ્ધ મેધાનું પરિણામ છે. વગેરે...અને આવાં ઉતાવળિયાં નિગમનો તારતી સ્વરૂપઘડતર કરવાની પ્રક્રિયા શીખવા સહેજ પણ પ્રયત્ન કરતા નથી.

ધણાખરા સાહિત્યકારો અને વિવેચકો આ પ્રશ્ન પર સહમત છે કે કલાકારોએ પોતાના કલાસ્વરૂપ પર (શીખીશીખી, અનુભવ મેળવી, અખતરાઓમાંથી પસાર થઈ, કુશળ ગુસ્તી દેખરેખ નીચે) પ્રયત્ન મેળવવું જ જોઈએ. ટૂંકામાં પ્રેરણા—તત્ત્વ—અલિપ્યક્તિ અને સ્વરૂપવિધાન બન્ને પ્રક્રિયાઓ છૂટી છૂટી શીખી લેવી જોઈએ અને બન્નેનું સપ્રમાણ મિલન કરતાં શીખી લેવું જોઈએ.

આ વિધાનના સમર્થનમાં સ્વ. શ્રી ડીન એલેક્ઝાંડર નામના વિદ્વાને એક નોંધ લખી છે જે નીચે મુજબ છે :

[કલ્પના—ખ્યાલ—વિચાર તે કવિનું ઉદ્ભવન છે. કસબ—વિધાન—તે કલાકારે સ્વીકારેલ અંકુશ છે.]

“ માનો કે નાટ્યલેખક પોતાની વસ્તુ તરીકે પોતે જોયેલ કે અવલોકનમાં આવેલ એક કોઈ “પાત્ર” સ્વીકારે છે. કવિઉદ્ભવન તો આ વ્યક્તિનાં વિવિધ પાસાં એક પછી એક પ્રચાવવામાં રહેલું છે. ત્યાર પછી કવિ તેમાં અનેક નવાં લક્ષણો—ગુણો—વલણો ઉમેરે છે. કોઈ સખળ કારણ, કોઈ આચારકારક વિચાર કે ઉદ્દેશ કવિને આ પાત્ર નાટકમાં મૂકવા આદેશ આપે છે. આવા પાત્રનું અસ્તિત્વ તે જ મૂળ-ભૂત અને સર્વવ્યાપી કારણ છે; તેના સંબંધો તે તપાસે છે. એક સર્જકના મનમાં આ પાત્ર પર મનન, મંથન, ચિંતન મહિનાઓ સુધી ચાલે છે. આ પાત્રમાં કવિ લીન થાય છે અને તે પાત્રની ઘણી બાબતો, ચરિત્રનાં પાસાંઓ, તેના મનમાં વિકસતાં જ જાય છે—અને આ બધાં જ પાસાંઓ તેના નાટકમાં પણ ઉપયોગમાં જ આવે છતાં પાત્રનું સર્વાંગી ચિત્ર મહત્ત્વ કરે છે.

“ આમાં પાત્રનાં ચરિત્રલક્ષણ શોધી, તેનું વ્યક્તિત્વ કલ્પનાથી ઘડવાની ‘ઉદ્ભવનક્રિયા’ પર કવિ અંકુશ મૂકે છે. આ અંકુશ માટે પાત્રનો વિકાસ અમુક મહત્ત્વની પળોમાં વહેંચી નાખે છે. આવી મહત્ત્વની પળો ત્રણ હોય, કે ત્રીસ હોય. આવી પસંદગી કરવાથી પાત્રનાં દૃષ્ટાંત લક્ષણો—ક્રમ પણ કરવાં પડે. જે વપરાય તે લેખકના મુખ્ય ખ્યાલ સાથે સંબંધ ધરાવતાં હોવાં જોઈએ. આ નિયોજન એ કસબનો વિષય છે. સાર પછી નાટકને જે સ્વરૂપ આપવા માગે છે તેનો પહેલો મુસદ્દો તૈયાર કરવા કાગળ પર પોતાની આ નોંધ તે ટપકાવી લે છે.

“ કવિના ઉદ્ભવનનો બીજો તળાકો હવે શરૂ થાય છે. તે પોતાનાં પાત્રને કાર્યમાં, ક્રિયાત્રેણિમાં ભુવે છે—અનેક ઘટનાઓની શ્રેણિમાં ભુવે છે. કલ્પનાની આ લાંબી પ્રક્રિયા છે—પાત્રને અનુરૂપ ક્રિયા

અને બંને લેખકનાં ખ્યાલને અનુરૂપ હોવા જોઈએ. ક્રિયાન્કાર્યના પ્રવાહની પસંદગી અનેક સંજોગો પર આધાર રાખે છે. ક્રિયાન્કાર્ય ઘણાં રસપ્રદ હોવા જોઈએ: વૈવિધ્યપૂર્ણ હોવા જોઈએ: તેમાં ચરમ-ખિંદુ આવતું જોઈએ. સર્જકની પોતાના સ્વાત્માની પ્રકૃતિ—એટલે કે પોતાનો માનુષી અનુભવ અને નાટ્યાત્મક તત્વનો તેનો સંદેશો તેને નાટ્ય—કાર્ય—ક્રિયાના નિર્માણમાં મદદ કરે છે. આ ખિંદુવાનાં હળુ પણ અસ્પષ્ટ અને આકાર વિનાની હોય છે.

“કલા ‘અંકુશ’ હવે વાર્તામાં વ્યવસ્થા લાવે છે. વિચારપૂર્વક કવિ પોતાની વાર્તાને ત્રણ તબક્કામાં વહેંચે છે—શરૂઆત, મધ્ય ભાગ અને અંત ભાગ. સાર પછી અંકિ અને દશ્યોની વ્યવસ્થા. અંક કે દશ્યમાં પડતા પડે તે પહેલાના ચરમખિંદુઓ ગોઠવે છે. આ પ્રક્રિયાને પરિણામે એક ચોક્કસ આકાર જીભો થાય છે—જેમાં વાર્તાની મોટા ભાગની નાટ્યરચના સ્પષ્ટ થાય છે.

“આટલું થયા પછી કલા ‘અંકુશ’નું કામ આગળ વધે છે. કવિ વાર્તાને નાની ઘટનાઓ અને પરિસ્થિતિઓનાં એકમોમાં વહેંચી નાખે છે; જે મહત્ત્વનાં ચરમખિંદુઓ તરફ આપણને લઈ જાય છે—તેમને French Scenes—ફ્રેન્ચ દશ્યો કહેવાય છે. સામાન્ય રીતે એક પાત્રના પ્રવેશ કે ગમન પછવાડે નવો વિચાર કે નવો પ્રસંગપ્રવાહ અનુસરે છે. આ રૂપ-રેખામાં હવે ફેટલાંક “પ્રસંગ એકમો”—ફ્રેન્ચ સીન્સ—ગોઠવાય છે. જેમાંથી પાત્ર આગળ વધે છે. ત્યાર પછી દશ્યનો અનુક્રમ ગોઠવવા ઘણું વિચાર અપાય છે—કારણ કે આ અનુક્રમ જ નાટ્યાત્મક, લાવોદેકતા-વાળો અસરો નીપજવે છે. કથાપટનાં રહસ્યો ઉઠાડવાનાં ખિંદુઓ અને બનાવો—ઘટનાઓનાં ખિંદુઓ નક્કી કરવાં એ સફળ નાટ્યલેખન વિધાનની ચાવી છે. [મોલિયેરનાં નાટકોમાં ફ્રેન્ચ સીન દરેક પાત્રનાં ‘આવન’ પર શરૂ થાય છે—પાત્રપ્રવેશ પર જ ફ્રેન્ચ નાટકોમાં આવી રીતે અંકનું દશ્યોમાં વિભાજીકરણ થતું હતું તેથી આવાં દશ્યોને, ફ્રેન્ચ સીન કહેવાનો શિરસ્તો પડી ગયો છે.]

“ ત્યાર પછી પુનઃ ઉદ્ધયન જુદા જુદા પ્રમંગોમાં અને ઘટનાઓમાં માત્રોના એકબીજા સામે પ્રત્યાધાતો મુકરર કરવાનું કામ કલ્પનાના ઉદ્ધયનથી શરૂ થાય છે. આ વિચારાર્થ જન્ય અને લખ્યાર્થ જન્ય ત્યારે માટકની પૂરી રૂપરેખા તૈયાર થઈ કહેવાય.

“ ત્યાર પછીનું પગલું ધણુ જ અગત્યનું છે : થિયેટરમાં કોઈ પણ કાર્ય કરવા માટે તદ્દન આવશ્યક પગલું છે : જ્યારે નાટકની રૂપરેખા— કાચો ખરડો આ રીતે દોરાર્થ જન્ય અને તેનાં બધાં જ અંગો વિચારાર્થ ગયાં હોય ત્યારે સજ્જિત તેમને પુનઃ પુનઃ જોઈ જવાં જોઈએ, અને મૂળ વિષય જોટલો પચાવ્યો હોય તેટલી જ આ રૂપરેખાની બધી વિગતો પચાવી લેવી જોઈએ. આમ આવશ્યક છે કારણ કે જે પહેલો લિખિત ખરડો તૈયાર કરવામાં આવે તે ભાવોથી ભરત્યક, એટલે કે કલ્પના તથા આવેગો તથા ભાવોના ઉદ્ધયનથી ભરપૂર હોવો જોઈએ. જે રૂપરેખા તૈયાર કરી છે—જે નોંધો લખીને રાખી છે તે પ્રમાણે કવિએ લખવા ન માંડવું પણ એ રૂપરેખા એટલી પચાવવી જોઈએ કે જ્યારે કવિ લખવા માડે—સર્જન કરવા માડે ત્યારે આપોઆપ સ્વરૂપ પ્રગટવા માડે; માનો કે કોઈ સ્થળ લેખિત નોંધથી તે દૂર જાય તો પણ મૂંઝાવા જેવું કાંઈ જ નથી. પહેલો કાચો ખરડો તો કાંઈ જ અંકુશો કે બંધન વિના જ લખાવો જોઈએ—તેમા કસબના અંકુશો કે લેખિત નોંધ બંધનરૂપ ન બનવા જોઈએ. પણ તદ્દન નવા ભાવ-આવેગો, પ્રવાહો—લાગણીના ધોધ પ્રગટે તો સારું. જે પોતાનું મૂળ ખોખું જ આખું ને આખું બદલાતું દેખાય તો એક પછી એક એક અંક રચના જન્ય અને તેને પરિણામે તૈયાર થતું ખોખું અસનકારક આકાર ધારણ કરશે.

“ હવે આવનારો અંકુશ તદ્દન સ્પષ્ટ છે. એ છે જ્ઞાત મગજે કરવામાં આવેલું વિવેચનાત્મક પૃથક્કરણ—જે લખવામાં આવ્યું છે અને જે રૂપરેખા હતી તેની શાંત મગજે કરવામાં આવેલી તુલના : જે

અપાયું છે તેમાં કાષ્ટકૃષ કરવાનું, વધારવા-ઘટાડવાનું, તેને આકાર આપવાનું આ કાર્ય છે. જે ‘આવેગ’ પૂર્વક લખાતું હોય છે તેમાં નવા ખૂણા, વાર્તાના નવા વળાંકો, નવા પ્રશ્નઘાતો બહાર પ્રગટે છે અને તેથી જે વિચારાયું હતું અને જે સહજ રીતે લખાઈ ગયું તેનું જાગ્રત મૂલ્યાંકન થતું જોઈએ. કેટલીક વાર નવું રાખવા જેવું પણ હોય છે; કેટલીક વાર નવું ઉમેગયેલું દૂર કરવું આવશ્યક અને છે. શરૂઆતમાં દશ્યો દોષક વખતે નમળા લખાયા હોય તો તેમને ફરી વાર લખવા જોઈએ.

“ આટલી પ્રક્રિયા થઈ ગયા પછી અંકુશ પર અંકુશ આવે છે. દશ્યોની સંખ્યા અને પ્રમાણ યોગ્ય રીતે જાણવા જોઈએ. દશ્યોમાં ન્યાયપુરઃસર તાર્કિક સાતત્ય છે કે નહિ તે જોવું જોઈએ. નવાં નાટ્ય-કાર્યો ઉમેરવાના રહેશે. વાક્યોની રચનામાં સફાઈ આવવી જોઈએ; વાક્યો સચોટ અને દૃઢ, લક્ષ્ય ભેદે તેવાં તીવ્ર, મર્માંગાં હોવાં જોઈએ, જે શબ્દો કે વાક્યોને મહત્ત્વ અપાવું જોઈએ તેને મળવું જ જોઈએ. કવિએ આ બિંદુએ ઠડક—નિર્દય વિવેચક થવું ધટે, પોતાનું સર્જન તેણે તટસ્થ, ચાત સાક્ષીભાવથી જોવું જોઈએ. અહીં તે શિષ્યવિધાન કરનારો નિપુણ કસબી બની જાય છે. ” [Fundamentals of Directing: પાન ૧૬થી ૧૮)

આ અ. શ્રી એલેક્ઝાન્ડર ડીને વર્લ્ડવેલી નાટ્યલેખનની પ્રક્રિયા આવી રીતેજ અધા લેખકોમાં બને છે તેમ નથી. પણ નવોદિત લેખકે આ પંથે ચાલવું જ જોઈએ. તેમાં લેખકના સ્વભાવ મુજબ આ પ્રક્રિયાનું દોષક અંગ વધુ ઝડપી બની જાય તો કેટક અંગ ધીરું બની જાય તો કેટક કશાએ બે અંગો—‘ અંકુશ ’ સાથે માથે પણ કામ કરે—તોપણ મૂળભૂત પાયો લગભગ આવો રહેશે. આ પદ્ધતિ પરથી અમનને કે કલાસર્જનમાં પ્રથમ આવે પ્રેમ-વિચાર, સંકલ્પ, જાણી,

દર્શન, શ્રુતિ, સ્મૃતિ, વગેરે અને પછી જ આવે ‘શિ’પવિધાન,’ ‘કસન,’ ‘હુતર’—પ્રથમ થાય કલ્પનાસર્જન અને પછી જ થાય તે સર્જનનું સ્વરૂપઘટન; તેમાં આકાર અને વ્યવસ્થા લાવવાનું કામ—આ અનુક્રમ અગન્યતાની દૃષ્ટિએ નહિ પણ માત્ર અનુક્રમની દૃષ્ટિએ જ છે. શરૂઆતમાં કહ્યું તેમ કાવાનુક્રમે તો જન્મે પ્રક્રિયાઓ—‘કલ્પના અને વિધાનકસનના પ્રવાહો’ એકમેકમાં મંગમ પામે છે જ અને મૂળમૂળ કલ્પનાને શરીર મળે છે.

પણ અત્યારે આપણે ધ્યાનમાં રાખવું આવશ્યક છે કે આપણા પ્રેક્ષકો—રસિકોની રસવૃત્તિ જગવાયેલી હોય તો જ આપણા કલા-સર્જનનું રસપાન કરી શકશે નાટ્યપ્રયોગના ઉપભોગમાં જે જોખમ છે તે અહીં ‘જાણવું’ જોઈએ નાટકગાળામાં દરેક કક્ષાનો પ્રેક્ષક બેસે છે અને બધા જ નાટક જોઈ તેના પર નિર્ણયપાત્ર રીતે બેસે છે; નાટકની સફળતા વિશે જાણે ‘આખરી’ નિર્ણય લેવાઈ જાય છે. આ પર્વ સ્થિતિને કારણે દરેક કલાકારની એ ફરજ જાની જાય છે કે તેણે પોતાના પ્રેક્ષકને જગવો જોઈએ; તેનામાં વિવેચનની શક્તિ—દૃષ્ટિ આવવી જોઈએ નાટકનો પ્રયોગ કેમ જોવો એ તેને આવડવું જોઈએ.

દેશાક ઉત્તમ કૃતીના વિશે જોઈ ઘણા સોદાનં કાઈ જ અસર થતી નથી. દેશાક મધ્યમ કક્ષાના નાટ્યપ્રયોગો પર ‘વાદવાદ’ પોકારતા પ્રેક્ષકો આપણે જોઈએ છીએ. કેટલીક અતિ સામાન્ય કવિતાઓ કે ગીતો સેંકડો શ્રોતાઓના દિલ હરી જાય છે. આ પર્વ સ્થિતિ હોવાથી આપણે મારે એ આવશ્યક છે કે સામાન્યથી સમુદાયની રસવૃત્તિ વિકસાવવા, કેળવવા અને તેમાં સૂક્ષ્મ સૌંદર્યદર્શનની દૃષ્ટિ સ્થાપવા આપણે પ્રયત્ન કરવો જોઈએ જ. જેની કક્ષાના નાટકો ‘અહરીશુ’ અને ‘જેટલું’ આ પ્રયોગોનું વધુ ને વધુ સામન્ય જાળવાએ તેટલું આ દિશામાં કામ થશે.

ઉદ્યોગ સંઘાઓના અતિ સામાન્ય કોલેન્ડરના ચિત્રા, સાધારણ દ્વિભંગીતો, પ્લાસ્ટીકના બજાર પતળા માટે આજે સંકેત પ્રદર્શક છે પણ દેશનાં નટગજ, કાલિદાસનું મેઘદૂત કે અજન્તાના ફરેશ કે નંદાપુના ચિત્રા ગમશે ?

નાટ્યપંપરા વિષે પ્રેક્ષકોની ચિત્તવૃત્તિ તો બેરોમિટર જેવી થવી જોઈએ કે જેથી હવામાનને યોગ્ય તેનું માપ સ્પષ્ટપણે જાહેર થાય. પ્રેક્ષકમા કલા તરફ અભિરુચિ હોવી જોઈએ એ પ્રથમ ચિહ્ન. જે ચૂર તરફ બહેરો હોય તે સંગીત કઈ રીતે સમજવાનો ? જે રંગ તરફ આંધળો હોય તે ચિત્રને કઈ રીતે જોવાનો ? જેને નાટકશાળા શું છે તે ભાન ન હોય તે નાટક કઈ રીતે જોવાનો ? અને તેથી જ પ્રેક્ષકોએ પણ નાટ્ય-કલાના સુંદર મનોરંજક તરવો તરફ રસિકની દૃષ્ટિ, સહાનુભૂતિભર્યું હૃદય, સૌંદર્યસર્જન તરફ પ્રેમ સેવવો જોઈએ. આપણા પ્રેક્ષકોનાં ચિત્તમાં સૌંદર્યનો રસાસ્વાદ લેવાની શક્તિ આવવી જોઈએ. રસવૃત્તિ, રસાસ્વાદની વૃત્તિ સતેજ, સચેતન થવી જોઈએ.

આવી સચેતનતા, માનસિક જાગૃતિ તો વારંવાર નાટકો જોવાથી જ આવે છે. આવી પ્રેક્ષકચેતના નાટ્યશાળાની સતત યાત્રા કર્યા કરવાથી જ આવે છે. સારાં અને ખરાબ નાટકો જોવાની ટેવ પાડવી જોઈએ; પ્રત્યેક પ્રયોગ પ્રેક્ષકની રસવૃત્તિ માટે એક શિક્ષણ વર્ગ બનવો જોઈએ; કલાકારો અને દિગ્દર્શકો પોતાના પ્રેક્ષકોની રસાસ્વાદની શક્તિ દેલી—જેવી છે તે પીછાને અને તેને જિંચી લાવવા ધીરે ધીરે, દૃઢ રીતે પગલા મારે એ ઇચ્છનીય છે અને ધોરી માર્ગ છે. દિગ્દર્શકે પ્રેક્ષકોને નાટ્યપ્રયોગ સાથે સાંકળવાના હોવાથી, પ્રેક્ષકોની રસવૃત્તિની રસભોગ કરવાની કક્ષા તેણે જાણવી જોઈએ; તો જ તેના સર્જનને લોકભોગ્ય બનાવવાની આવી તેને મળશે.

નાટ્યનો સાચો રસુકાર, અર્થ, શબ્દ, પાત્રો જીવવાની કલાકારોની

શક્તિ તથા કસબની મદદ વડે ભાષોના સૂક્ષ્મ પાસાઓ બતાવવા—આ બધું દિગ્દર્શકે કરવાનું છે. આવા નટકાર્ય માટે નાટક અને દિગ્દર્શકનો સંબંધ આપણે સ્પષ્ટપણે સમજી લઈએ.

મંગીતકાર સ્થપતિ, મૂર્તિકાર અને કવિ મૌલિક રીતે સર્જનાત્મક કલાકારો છે. પણ કવિક્રિયાનું અભિનયન કરનાર નટો કે તેમને એકસત્રે ગૂંથનાર દિગ્દર્શક તો કવિક્રિયાની અભિવ્યક્તિ કરનાર છે. અલબત્ત નટ પોતાની કલ્પનાશક્તિના બળે સર્જનાત્મક બને છે. નાટ્યમાં અનેક શિષ્ટોના કલાકારો નાટ્યપ્રયોગને સફળ બનાવવા આવશ્યક છે દિગ્દર્શક, નટો અને અન્ય કારીગરો કાંઈ પોતાના આત્મલક્ષી જીડાણુમાથી સ્વતંત્ર સર્જન લાવતા નથી પરંતુ કવિક્રિયાની અભિવ્યક્તિ કરે છે. આટલી મીમાંસાથી હોવા છતાં નટોએ, દિગ્દર્શકોએ તથા અન્ય કલાકારોએ સર્જનાત્મક રીતે આખા પ્રયોગને તૈયાર કરવો પડે છે; પછી રમૂ કરવો પડે છે. તે ઉપરાંત પ્રયોગની પ્રત્યેક ગત્રે સજ્જ અને સર્જનાત્મક રહેવું પડે છે જે બધું હમણાં જ નાટ્યમાં લખેલી જીવનઘટના બનતી હોય. કવિક્રિયા તો નાટક ગૂંથતા પૂરી થઈ ગઈ; નટક્રિયા તે પછી જ શરૂ થાય છે. આવા કલાકારોએ કવિક્રિયાના ગુહ્યો બહુવા પડે છે. તેમણે નટક્રિયાના ગુહ્યો પણ બહુવા પડે છે. કવિના ભાવજીડાણાના તાગ તેમણે લેવાના છે અને પોતાના અંગમાં તે પ્રગટ કરવાના છે. એટલે કવિની કલ્પનામાં તેઓ પોતાની કલ્પના ઉમેરીને જ સર્જન કરી શકે છે, પણ તે છતાં જ અર્થમાં કવિ મૌલિક સર્જન છે તે અર્થમાં દિગ્દર્શક નથી; કારણ કે કવિની જેમ તે સ્વચિત્તમાં સૂરેલું સર્જન કન્વાનો નથી : તેણે અન્યના સર્જનને પ્રયોગરૂપે પ્રજ્ઞાવવાનું છે. તેથી તે અર્થ-ઘોતક કલાકાર છે, અને તેથી આના દિગ્દર્શક પોતાની એકાદ શેલીના માલિક બની બેસી રહેતા નથી પણ નાટકમાથી પોતાની પ્રયોગશૈલી ગાંધી કાઢે છે અને નાટકના પ્રયોગની ગ્યાપના કરે છે. કેટલાક ઉપલક્ષ્યા

દિગ્દર્શક રૂઢ સીલે ચાલી ભુદા ભુદા નાટકમા વસભૂષા, દૃશ્યગ્યના બદલી ખીભુ નવુ નાટક બજવવાનો મતોષ માને છે અને ખોતે ભુદા-ભુદા પ્રત્યક્ષ નાટક બજવી શકે છે તેમ માને છે—મનાવે છે પણ ઉકીકતમા તો તમામ માન પાતાની વેશભૂષા જ નહીં જાય છે વા તો દૃશ્યગ્યના જ ગદલી હાથ છે અને તેની નાટક ‘બેમાડવાની રીત’ એક જ સંખ્યા માં છે

આવા દિગ્દર્શક કાનાનુક્રમે પાતાની ઘડેલી હાથ મારી નાટક ગભૂ કયાં કય છે આવા દિગ્દર્શક ચિયેટમા જાય છે

સારા દિગ્દર્શકે ગભૂ મિના મૂળભૂત તરવા તથા અંગે આલુવા જ જોઈએ અને એ બાણીને જ તે નાટ્યપ્રયોગ તાદર કરી શકશે, પણ તે કાળે નાટકનું દિગ્દર્શન—એટલે નાટ્યનિમાણના ક્ષેત્રનો કમળ—‘પ્રયોગ શિ પ’ તેજે શીખવુ જોઈએ જ

ભાગ ૨જો

દિગ્દર્શક અને દિગ્દર્શન-કલા

વિકાસક્રમની રૂપરેખા

એક ઐતિહાસિક નજર

દિગ્દર્શક અને દિગ્દર્શન-કલાનો ઇતિહાસ

ભાગ રજો

જન્મ અને વિકાસ

ઇત્રાંડમાં વિક્ટોરિયા રાણીના યુગમાં રંગભૂમિની અવગ્યા ઘણી જ અરાજકનાભરી હતી. તે સમયે ‘ડિરેક્ટર’—દિગ્દર્શક આખાંયે રંગભૂમિને પોતાના અંકુશ નીચે લાવે તો જ રંગભૂમિ પલટારો એવી આકાંક્ષા જાગી હતી. “ડિરેક્ટર,” રજિસ્ટ્રાર, “પ્રોડ્યુસર,”—આ નામો તે કાળે પ્રચલિત પણ થયાં ન હતાં. ‘સુધાર,’ “નિયંત્રક,” “દિગ્દર્શક” વગેરે શબ્દોનો આજે પરિચિત સ્વનિ તે કાળે અજાણ્યો હતો. પણ અધાધૂંધીવાળી રંગભૂમિમાં કોઈક વ્યવસ્થા લાવે, શિસ્ત સ્થાપે, નાટ્યસર્જનને શિસ્તપૂર્વક રજૂ કરે અને નટોની મંડળીને દિશા બતાવી નાટકને રજૂ કરે—આવી તાલીમ આપનાર આદર્શ વ્યક્તિની આજી ઝાંખી થવા માંડી હતી.

દ્રેલાક વિવેચકોની કલ્પના એવી હતી કે તે આવી વ્યક્તિ કવિ હોય. સમજુ, વ્યવહારુ અને જીવનનાં ભાતસાનના રીતરિવાજો તથા કસબોનો જાણકાર, જુદી જુદી કલાઓનો જાણકાર એવી વ્યક્તિ કવિ ન હોય તો નટ્યમુખાંથી બહાર નીકળે અને એ મુખ્ય માણસ તાલીમકામ દોરે; આવી વ્યક્તિની શોધ ચાલી રહી હતી. તે કાળમાં પ્રવર્તમાન નટ્યમુખોમાં કોઈ મુખ્ય નટમાં આવા દિગ્દર્શકોનું વ્યક્તિત્વ પ્રગટે—અથવા આવા વ્યક્તિત્વવાળો દિગ્દર્શક બહારથી આ ક્ષેત્રમાં આવી નટોને દોરે એવી જરૂરિયાત પર પગ ભાર દેવાતો હતો. રંગભૂમિની જરૂરિયાત હતી : સમયની માંગ હતી : કે દિગ્દર્શક નાટ્યપ્રયોગનાં મુખ્ય સંભાળે.

ઝોગણીસમી સદીના અત ભાગમા નવ્યમૂલ્યામા આવુ વ્યક્તિત્વ વિકસ્યુ દિગ્દર્શનનુ કાર્ય સભાળી શે તેન વિશિષ્ટ વ્યક્તિત્વ દેટલા નટોમા આવ્યુ

આવી વ્યક્તિના આવના વન જ અ જળજલસ્ત પલટો સમગ્ર ગ ગ ભૂમિમા આવ્યા સદીઓ સુધી વિઝોનુ વર્ચસ્વ નહુ હતુ સદીઓ સુધી કુશળ અને અગ્રણી નટો ગ જભૂમિના નના હતા માલિકનટોનુ જ વર્ચસ્વ નહુ હતુ સદીઓ સુધી નટો જ વ્યવસ્થાપકો ગલા હતા તેમને સ્થાને હવે દિગ્દર્શક આવે છે—સાતમ પ્રેરના વિનાયક તરીકે

ત્યાગ પછી નાટ્યોની જાગૃત્તાઓમા વ્યવસ્થા આવી, ધ ધામા નવીનતા અને પ્રાણુભરતી આવ્યા અને જાગૃત્તાઓમા દર દિગ્દર્શકના વિશિષ્ટ વ્યક્તિત્વની નિગળી ઊપ ઉપસવા માડી

દોષ સમગ્ર પરિવર્તન ધીગ ધીર વિકસી રલુ હતુ

પડકારની પાઠગ—અરે ! પત્રાદભૂમિનીયે પાલળ નહેતો દિગ્દર્શક સમગ્ર ગ જભૂમિ પગ મોતાના વ્યક્તિત્વની મહોગ મારી ગલો હતો નહુ દોષ ગહરયમય વ્યક્તિ દોષ અગમ લીનજમાથી દેરીસ ચાર રી ગલી હતી આ વ્યક્તિ તખતા પગ દેખાતી ન હતી નટો દેખાતા હતા પણ તે છતાય આ વિચિત્ર ગહરયમય વ્યક્તિ તખતા પગ દેખાતા આ નટોના સાકાંશન્ય—મોહક અભિનયને તથા આકર્ષક ગુરુત્વાકર્ષણને ભેટી બહાન આવી સર્વ પ્રેક્ષકોની—સિકોની આખો તે ધનના ભેઈ શકી, અને પ્રયોગશૈલીમા વવિધ્ય પ્રગટ થય દિગ્દર્શકનો હાથ દેખાયો

એક જમાનામા કવિનો શબ્દ નટો માટે અને પ્રેક્ષકો માટે સર્વોપગી ગણાતો એ જમાનામા કેવળ નટના અદ્ભુત વ્યક્તિત્વમા કવિ, કવિનો લેખ, વાર્તા, કથા—બધુ જ અભઈ દખાઈ જતા પણ આ નવા તખલ્લે દિગ્દર્શકના નવા પ્રકારના અ કુરો સમગ્ર ગ જભૂમિ નહુ નવો દેહ—આતમા—અર્થ પ્રગટ કરી ગલા હતા

એક નૂતન એવો નામ્યકલાનો યુગ આવ્યો અને ‘ડિરેક્ટર’ની બોલબાલા બોલાવા માડી તેના અખતગઓ, તેની સંજ્ઞનાઓ, નિષ્ક્રિયતાઓ ગભૂ મિના નવા કલેવગના પ્રાણુ ધોધરૂપ મન્યા.

આધુનિક ગભૂ મિના પ્રેરણાઓમાં અગ્રણી સર્જક પ્રતિભાવાળા નામોમાં ‘એન્ટવાન,’ ‘સ્ટાનિસ્લાવસ્કી,’ ‘એપીઆ,’ ‘કેઈઝ,’ ‘રેઈનહાર્ટ,’ ‘મેયરહોલ્ડ,’ ‘દ્રાપીઓ’ વગેરે છે તેમણે નાટ્ય શાળાના અનેક નાનામોટા પાસાઓ ગ્રીણુવંથી તપાસ્યા સૂક્ષ્મ દર્શનાત્મક નજરે ગભૂ મિનો અભ્યાસ કરવામાં આવ્યો. ગભૂ મિનો સ્વભાવ, નાટકનો સ્વભાવ, અલિનય માટે આવશ્યક તરવો ગભૂઆતના તરવો, લોકમાનસ અને ગભૂ મિનો આતંત્રબંધ, આમ પ્રત્યેક તત્ત્વ પર પાઠદર્શક, વેધક સત્ય દષ્ટિ સ્થિત કરવામાં આવી, આ મહાનુભાવોએ તાત્કાલિક મધ્યયુગથી ઓગણીસમી સદીના નાટ્યની ગભૂઆતની તથા નાટકને દોગવાની કલા કયાક વિસવાદી અને અકલાત્મક બની ગઈ હતી. સર્જન સમગ્રરીતે સવાદિન, રચિકર, એકરૂસ બનેલ પકવાન જેવું બનતું ન હતું અને તેથી આવી વિકૃત, બેસ્વાદ, અવ્યવસ્થિત અને અસવાદિત ગભૂ મિની અસર પણ મમમ માનવનમાજ પર ઘણી જ હિપલકિયા અને વિકૃત પડતી હતી.

નાટ્યશાળા (થિયેટર) પ્રાચિન કાળમાં મમમ લોકતુ દશ્યશ્રાવ્ય મનોરંજનતુ સાધન હતું. તેનામાં સમગ્ર લોકતુ સાધન હોવાની તેની શક્તિથી જ તે મનોરંજનના અનેક માધનોમાં એક નિગળી — અદ્વિતીય સાધન છે. ગભૂ મિનો આવો મૌલિક ગુરુસ્વભાવ ગાયવવા, દિગ્દર્શક દરેક નાટકના પ્રયોગમાં દિશારેખા સ્થાપની જોઈએ — આથી દિશારેખાના ‘સ્થાપક’ થતું જોઈએ, જે દિશારેખા નાટકમાં, નગેના, રઘૂઆતમાં અને પ્રેક્ષક — ગસિકોમાં એક મગ્ની રીતે પ્રખટ થાય.

નાટકની અર્થરેખા દોગવાની તથા સ્થાપવાની તેની શક્તિથી

(સૂત્રધાર) દિગ્દર્શક (સ્થાપક) એક સમય અખિલાર્ધવાણી સર્જન કર, આપણા આજના ઉદ્યોગપ્રધાન જમાનાના શહેરો, તથા ગામોના વિશાળ પ્રેક્ષકોમાથી એક સવાદિન સમજી તથા સમય બનેતુ પ્રેક્ષક ગણુ ધડી કાઢનાનું કામ પણ આવો દિગ્દર્શક (તેની અથગેખા દોગવાની તથા સ્થાપનાની શક્તિથી) કરી શકશે પ્રજાના વિશાળ સમૂહમાથી નાટ્યનું ભાગની શકે તેવો પ્રેક્ષકસમૂહાય ઘડવાનું કામ આવો દિગ્દર્શક (અથગેખા ધડી કાઢી) કરી શકશે

આવા દિગ્દર્શક અનેક પાસાઓવાળી પ્રવૃત્તિઓ કરશે વિવિધ પાસાવાળી પ્રભાવપ્રવૃત્તિઓ કરી દિગ્દર્શક નાટકકલાના અનેક અંગ ઉપાગોમા કલાત્મક અને સામાજિક એકતા ઉપસારી શકશે, અને એક તત્ત્વ પર જગતભરના નાટ્યગમિને મુસ્તાક છે જે જે જન્મૂઆતમા અને કલાત્મક જન્મૂઆત દ્વારા સામાજિક ‘એકતા—અખિલાર્ધ’ સ્થાપવી એ નાટ્યકલાના સદ્ગુણભાવનો મૌલિક ગુણ છે જનમુદાયની કલા, નાટ્યકલાનો મૌલિક ગુણ તેની કલાત્મક અખિલાર્ધ છે જે પ્રેક્ષક-સમાજમાથી અખિલાર્ધની દૃષ્ટિવાળો નસિકવર્ગ ધડ છે

નાટક લખવું અને ભજવવું—આ બન્ને પ્રક્રિયાઓ અવિભાજ્ય એવી એક જ પ્રવૃત્તિ હતી એવો એક મુગ હતો જેમા કવિ નટો માટે નાટક ગૂથતા અને નટો ભજવતા નટો ભજવે તે માટે—તેનું કવિઓ ગૂથતા આદ્ય નાટ્ય સૂત્રધારોને મૂળ પ્રેરણા આપનાર આ અવિભાજ્ય તત્ત્વ હતું નાટ્યશાળા અને નાટકભજવણી અને નાટ્ય લેખ બન્ને એ જ હતા, અને તેટલો જ અવિભાજ્ય સબધ પ્રેક્ષકો સાથે હતો

કવિની રચના, કલ્પના અને નટનો અભિનય હાથમા હાથ મિલાની કૃત્ય કળતા—તે તો સમગ્ર રીતે પ્રાચીન ગ્રીસ, બહુધા પ્રમાણુમા મધ્યયુગનું યુરોપ, અને ટચુડ વંશ સમયનું ઇંગ્લેન્ડ અને થોડા

ધણા અ શે લુઈ (૧૪) તુ કાન્ત તેમ જ ગ્રામ વશનુ ભાગ્ય હતા આ યુગમા કવિ અને ગ્રભૂમિ (નટો) એકતામા એક હતા આ યુગના નાટ્યકાવિઓ એસ્કાયલસ, રોકસપિયઝ મોલિયેઝ, ભાસ, કાલિદાસ હતા—તેમણે દશ્યશ્રાવ્ય ખેલની સૃષ્ટિ જન્માવી ખરી રગભૂમિ પર સાથેસાથ જીવતી ને જાગતી ધમકતી સૃષ્ટિ જન્માવી કવિના કાવ્ય સત્યે સરજેલી એવી સૃષ્ટિને રગભૂમિ જીવત બનાવનાર તેઓ કાવિઓ હતા અવાસ્તવિક જગતને ગમત પર વાસ્તવિક બનાવી શકનાર કવિ સર્જકો હતા

ગ્રીક કવિઓ પોતે નાટ્યગુરુઓ હતા ડિડાસ્કાલોસ (Didaskalos) એટલે ગુરુ ગ્રીક કવિ ગ્રસને ગમ બોલતુ વગેરે શીખવતો અને પોતાના નાટકો ગ્રભૂ કરતો Didascalosનો અર્થ ગ્રભૂઆત—સ વિધાન થાય છે કવિ બધા નૃત્યકારોને નૃત્યની ગૂથણી શીખવતા, વેપભૂષા બતાવતા અને દશ્યગ્રચના ગ્રચી આપતા એસમાઈનસ નામનો ગ્રીક કવિ આવી સ વિધાનકલા માટે ઘણો જ પ્રખ્યાત હતો

આધુનિક દિગ્દર્શની વશવૃદ્ધિ સમજવા જેવી છે દિગ્દર્શનની કલાનો ક્રમવિકાસ જાણવા જેવો છે મધ્યયુગમા Maître de Jeu નામનો એક હોદ્દો ગ્રભૂમિમા વિકસ્યો હતો એ હાથમા દડ અને બીજા હાથમા પાશ્વપુસ્તક ગાખી આ મધ્યયુગનો દિગ્દર્શક કામ કરતો હતો [આ ‘મેઈટ્ર દે જ્યુ માથી જેકસ’ અપાને ખ્યાલ ઊતરી આ થો હોવો જોઈએ કે દિગ્દર્શક એ ત ગીતકાર જેવી રીતે ચિહ્નો વાચી સાચુ ગાઈ બતાવે છે તેની રીતે જ નાટકનો ખડ શીખવવાનો છે [જેમ્સ અપો (૧૮૭૮-૧૮૪૮) ફ્રેન્ચ એકગ—નિયોજક હતો તેણે પોતાનુ એક થિયેટર ૧૮૧૩મા સ્થાપેલુ જેમા ફ્રેન્ચ ગ્રભૂમિમાથી અદશ્ય થતા સૌંદર્ય અને કાવ્યતત્ત્વોની પુન પ્રતિષ્ઠા કરવાનો તેણે ભવ્ય પ્રયત્ન કર્યો તેણે થિયેટરના જ્ઞાન અંગે ઘણા લેખો તથા પુસ્તકો લખ્યા છે શે સપિયઝના નાટ્યોનો અનુવાદ કર્યો છે અને મોલિયેઝના

નાટકોનો એક ગ્રંથ સંપાદન કર્યો છે. તેમણે સ્થાપેલ Vieux-Colombier થિયેટર અત્યારે બાળનાટ્યગૃહ તરીકે વપરાય છે.]

૧૫૪૩માં “પેશન રસે” કાર્પસ્ટના જીવન સાથે સંકળાયેલ ધાર્મિક નાટકે ભજવવા માટે compઓએ ફેલાક “દેખરેખ કરનારા” નીમેલા. [આ દેખરેખ રાખનાગઓ પરથી મૂલ્યન મેળવી મેક્સ રાઇન-હાર્ટે Regisseurs નીમ્યા હશે: અને મેયરહોલ્ડ* સ્ટેગ-મેનેજરની એક ટુકડી યોજેલી તે ખ્યાલ પછુ આ પ્રાચીન પેશન રસેના દેખરેખ કરનારા પરથી જ આવ્યો છે તેમ લાગે છે.

* [(મેક્સ રાઇનહાર્ટ: ૧૮૭૩-૧૯૪૩) ઑસ્ટ્રિયન એક્ટર, મેનેજર અને વિખ્યાત નિયોજક. ૧૮૯૩માં રંગભૂમિમાં પ્રવેશ કર્યો અને વૃદ્ધ પાત્રોમાં પ્રખ્યાત થયો. ૧૯૦૩થી કેવળ દિગ્દર્શક તરીકે રહ્યો. રંગભૂમિને તેની સ્વાયત્તતા આપવા તેણે પ્રયત્ન કર્યો. રંગભૂમિનાં ભુદાં ભુદાં પાસાંઓને એકત્ર કરી તેમાંથી એક સંવાદિત વ્યક્તિત્વ ઊપસાવવા-વિકસાવવા તેમણે પ્રયત્ન કર્યો. દષ્ટિ સર્જનાત્મક હતી. તેમણે નટો અને પ્રેક્ષકો વચ્ચે સુમેળ સધાય તેટલા માટે સ્ટેજને એરીના રૂપે પ્રેક્ષકોની વચમાં વિસ્તાર્યું. સીનરીની જગ્યાએ સ્થાપત્ય ઊભું કર્યું, અને એક્ટરને નાનો બતાવવા ઊભી રેખાઓ વાપરી અને એક્ટરને મોટો બતાવવા આડી રેખાઓ વાપરી. સંઘર્ષ નટોની ક્રિયાઓ ગોઠવી—અને પ્રેક્ષકોને પોતાના આ કાર્યમાં તરબોળ કરી શકતો. તેણે દિગ્દર્શક તૈયાર કરવાની શાળા નિયોજી. ૧૯૩૩માં રાઇનહાર્ટ હિટલર આવ્યા પછી જર્મની છોડી અમેરિકા ગયો અને મૃત્યુ સુધી ત્યાં જ રહ્યો.

[મેયરહોલ્ડ: સોવિયેટ રશિયન નટ: દિગ્દર્શક: નેમિરોનિય ડેનશેન્કો નીચે રશિયન રંગભૂમિ પર કામ થઈ કયું. ૧૯૦૫માં સ્ટાનિસ્લાવસ્કીએ તેને નવા અખતરાત્મક થિયેટરનો ઉવાસો સંભાળી લેવા બોલાવ્યો: એક્ટર: મેનેજર, ડિરેક્ટર, અને ત્યાંથી ૧૯૦૭માં

પ્રોફેસર ગુસ્ટાવ કોહેન : એક ફ્રેન્ચ વિદ્વાન છે—જેણે મધ્યયુગની રંગભૂમિ વિષે સંશોધન પ્રગટ કર્યું છે. ૧૫૦૧મા મોન્સ ગામે પેશન પ્લે (કાઈસ્ટના જીવનપ્રસંગો સાથે સંકળાયેલ ધાર્મિક પ્રચારનું નાટક) લગવાયેલો તેને લગતું અનેક માહિતીપૂર્ણ સાહિત્ય તેણે પ્રગટ કર્યું છે. [૧૯૨૫મા આ સાહિત્ય ૧૯૨૫-૧૯૨૬મા જુદી

તેણે પોતાના વિચારોની રંગભૂમિ સર્જવા માડી. તે Symbolic અને Stylised Methodની યોજનામા નટનું સ્થાન ગૌણ થઈ જઈ રોજની રચનાઓને નાટ્યધર્મી રચનાઓમા અમણી સ્થાન મળતું હતું. પોતાના થિયેટર વર્કશોપમા તેણે પોતાના પ્રયોગો કરેલા અને Bio-Mechanicsની એક્ટીંગ પ્રણાલી વિકસાવેલી કાલાનુક્રમે તેનું થિયેટર બંધ પડી ગયું. Bio Mechanics : નામ તો મેયરહોલ્ડની નાટ્યસંવિધાન કલાને અપાયું છે. તેમા નટને કંકપૂતલીની કક્ષાએ ધડાવવામા આવે છે. સંવિધાયકના તરંગ પર તેને નાચવું પડે છે : નટના હાથમા કાઈ જ સ્ફુરણા બળ ગહેવા દેવામા આવતું નથી : એક્ટીંગમા કોઈ પણ પ્રકારનો સર્જનાત્મક નટને પ્રારંભ કરવા દેવામા આવતો નથી. દશ્યરચના ઘટાડી દેવળ રોજનું બોમ્બ જે ગળવામા આવે છે. જાપાનના કામુકી થિયેટર જેવું ખરું. તેમની આ નાટકશાળાની સંવિધાનકલા ભાવ—દશ્ય—શ્રીર્મિ પર રચાયેલી ન હતી પણ વધારે બૌદ્ધિકવાદી હતી અને તેથી જડ—કંડી થઈ જાય છે.

[આ મેક્સ રાઈનહાર્ટ અને મેયરહોલ્ડની સંવિધાનકલાઓમા રોજના જુદા જુદા ખાતાઓના મેનેજરો ગોડવવામા આવતા. એકના ખાતામા સેટ, બીજો સંગીત માટે, ત્રીજો રોજની પાર્શ્વ અસરો માટે અને બીજા ત્રણ નાટકના પાઠ્યપુસ્તક સાથે સંકળાયેલા રહેતા. આમ સંવિધાનકિયામા દિગ્દર્શકને મદદનીશોની ટુકડીઓ નીમવામા આવી.]

ભુદી રીતે પ્રગટ થયું છે. ગાદેન બીજા વિશ્વયુદ્ધકાળમાં મેળા ગયો અને યુદ્ધ પછી ફ્રાન્સ પાછા ફરી પાતાનું આ ‘મધ્યયુગની નવ ભૂમિ’ના ક્ષેત્ર પર સરોધન કરે છે] આ પેશન પ્લેને ફરી વાજ લગવવા ફર્મીન જેમીર બીકુ ઝડપ્યું અને ગાદેન આદેન માહિનના ૧૫૦૧ પાનામાં જે રીત નાટક લગવવા માટે ભુદા ભુદા ખાતાઓ ગોઠવવામાં આવ્યા છે તે બેઈવિચારી એ સાહિત્યનિધિ માટે જેમીરે એક નામ સૂચવ્યું છે કે, “Le Livre De Conduite Du Regisseur” —આમ મધ્યયુગના પેશન પ્લેમાં નાટકની દિશાએખા સ્થાપવા રંગભૂમિના જે ખાતાઓ પડતા અને તેને ગવિન્દ્રાગ નામ આપવાનું જેમીરનું વલણ “દિગ્દર્શક”ના વિમાસક્રમ કાળે મહત્વનું સૂચન સામે ધરે છે.

એલિઝાબેથ ગાણીના યુગમાં “દિગ્દર્શક” નવા જ “અર્થ” — અને “વેશ” ધારણ કર્યા.

આધુનિક યુગની રંગભૂમિનો પ્રથમ અને હિચ્ચ કલાકાર આપણી નજરે પડે છે—રોક્સપિયર.

હેગ્લેટ નટોને સલાહ આપી તે કોઈ એક હેગ્લેટ યુવગાનની નથી પણ સચોટ અને અસરકારક બને (જેરી માણસની અર્પીલી વૃત્તિઓને —ગુનાને અસરકારક રીતે ખુલ્લો પાડી સત્ય બહાર લાવી શકે તેવા સચોટ અને અસરકારક) તેવા અભિનયની માગણી કરતા સૂત્રધારની હાકલ છે તેનો આદેશ છે સિદ્ધાંતો છે. સૂત્રધારોએ એ આર્થ નટો સામે ખડો કરી દીધો છે નટોની વયમાં બેસી—હળીમગી તેમને પાક શીખવ્યા અને પોતાના આદેશના માન માપ પાળવાનું તેમને ગીખવ્યું અને કલા સ્થાપી.

રોક્સપિયરના પ્રત્યેક નાટકમાં જ તેને કેમ રમ્યું કરવું તેની હીકમત પદ્ધતિ આલેખાયેલી જ છે—જેમ કવિકુલચુર કાલિગામના નાટકમાં

છે તેમ જ. કવિ કાલિદાસનાં નાટકોમાં પણ એ જ પ્રમાણે રજૂઆત—
સંવિધાનની સ્પષ્ટ દોરવણી નટો માટે રહેલી જ છે.

સંવિધાયકની યોજના (Producer's Plan) જૂના જમાનામાં
કવિઓ—પોતાના લખાણમાં ગૂંથી આપતા; નટો તેમને અનુસરતા—
અને તે ઘણી જ વિગતપૂર્ણ સક્ષમ રીતે આલેખાયેલી યોજનાઓ છે.

હેમ્લેટ નટોને આપેલો આદેશ શું એક સૂત્રધારનો નથી ? નટોને
કેમ શીખવવું—શું શીખવવું—ક્યાં ઉશ્કેરવા—ક્યાં ત્રેરણા સીંચવી—
ક્યાં તેમની સાથે કડક થવું તે નીતિનું સંવિધાન આમાં નથી ?

એલિઝાબેથ મુગ પછી આવો મોલિયેર પાસે.

મોલિયેર (૧૬૨૨-૭૩) મૂળ નામ જીન-બેપ્ટીસ્ટ પોપેલીન :
ફ્રાન્સનો મહાનમાં મહાન નટ અને નાટ્યકાર : રંગભૂમિના ઇતિહાસમાં
ચુનંદા ગણાય તેવાં હાસ્યપ્રધાન નાટકોનો એક અમણી નાટ્યકાર :
તેના બાહ્યકાળ વિષે ઘણું જ ઓછું જાણવા મળ્યું છે. મોલિયેરના
વિદ્યાર્થીજીવનના મિત્રોમાં સીરેનો હી બર્ગરેક હતા : જીવનસરના
મિત્રોમાં.

કોલેજ ઓફ પછી ઘર અને કુટુંબીજીવનોના વિરોધમાં તેણે
'બેન્જર્ટસ' નામના નટકુટુંબ સાથે સંબંધ બાંધ્યો હતો, અને
" Illustre Theatre " નામની કંપની સ્થાપી હતી. આ કંપની
એક જૂનવાણી ટેનિસ કોર્ટ પર સ્થપાઈ હતી. મેડેલિન બેન્જર્ટ આ નટ-
કુટુંબમાં વડીલ જેવી ઘણી જ અનુભવી નટી હતી. એમ લાગે છે કે
મોલિયેરને આ સ્ત્રીના સંપર્કમાં ઘણું મળ્યું અને તેને હીંમે મોલિયેરે તેના
ઉત્તર જીવનમાં ઘણું સહન કર્યું : આમ તેણે Illustre Theatre
નટ કારકિર્દિ શરૂ કરી.

૨૪મી ઓક્ટોબર ૧૬૫૮ મોલિયેરની કંપનીએ પોતાના નાટ્ય લુઈ ચૌદમા પાસે જૂઠું કર્યા અને પાતાની હાસ્યપ્રધાન શૈલીથી લુઈને પ્રસન્ન કરી પંચમમા નાટ્યે લજ્જવાની પંચાનગી મેળવી લીધી.

ત્યારપછી ગજકુટુંબ અને ઉમંગવો માટે નાટ્યે લખતા મોલિયેર પગ સ કટ આપ્યું તેણે મેલીનની નાની બહેન સાથે લગ્ન કર્યું તેના વિરોધીઓએ આ નક ઝડપી લીધી અને તેના પગ પ્રહાર શરૂ કર્યા કે તેણે આજ્ઞા કે સાથે તો લગ્ન કર્યા પણ આજ્ઞા કે તેની પોતાની જ પુત્રી હતી આ પછી ટાગટૂક લખાયું અને પેગિસના ઉમરાવોએ આ નાટક વર્ગો સુધી લજ્જવા ન જ દીધું.

તેનું છેલ્લું નાટ્ય “Le Malade Imaginaire” ના ૧૬મી ફેબ્રુઆરી ૧૬૭૩મા લખાયું તેમા તેણે છેલ્લી વાર પાડ લજ્જીને ૧૭મી ફેબ્રુઆરીએ ગરે તે મૃત્યુ પામ્યો.

મોલિયેરે ટ્રેન્ડેડીની સામે ક્રોમેડીનું અગત્ય સ્થાપ્યું અને તેને સમાજના શિક્ષિત જ્ઞાનાયેના વર્ગોના દેશ મેળવી આપ્યો જેવળ હાર્સ— દક્ષ નહિ જ પણ સામાજિક કટાક્ષનું વાહન તેણે ક્રોમેડીને બનાવ્યું તેના નાટકોની રાગમ એલ્લી બધી તળપદી અને ફેન્સ્ય છે કે અનુવાદોમા તે જડી જાય છે.

મોલિયેરે નરી ક્રોમેડીનો પ્રદેશ સ્થાપી જગતની ગભૂમિમા મોખગાનું સ્થાન મેળવ્યું હતું.

“Impromptu de Versailles” ના પાનામાથી મોલિયેરનો આદેશ આજના કસબીઓને મળે છે એ પાના વાચો અને મોલિયેર દેખાય છે—જણે કોઈ નવનટીને સાચી પાતવગણી જેવી હોવી જોઈએ તે સમજાવી ગયો છે, જણે ભૂમિકાઓના સ્વભાવ તથા લક્ષણો સમજાવી ગયો છે જણે આવો અલિનય શું તે શીખવી ગયો છે મોલિયેરની રચિતના સમાહ La Grange લખે છે કે “આખરો

કટાક્ષ, એક પગલું. એક ચેષ્ટા—આ બધું અપાર ચોકસાઈથી તેઓ ગોઠવતા—પારિસ શહેરે નહિ જાણે તેટલી ચોકસાઈપૂર્વક. “ Le Jeu Des Acteurs ”ને કેમ જાણવવા તે પર તે ધ્યાન આપના.

રંગભૂમિમાં દિગ્દર્શકની અગત્ય જતાવવા કેટલાક વિવેચકો રંગ-ભૂમિના ભૂતકાળમાં દિગ્દર્શકે જે દિરસો આપ્યો છે તેને ધણો વધુ પડતો આશ્ચર્યજનક ચિતાર આપે છે, અને જાણે એ મહાનુભાવોએ જ રંગભૂમિના ઉત્કર્ષમાં મહાનમાં મહાન ફાળો આપ્યો હતો તેવા ચિનાર જાણે કરે છે.

વાસ્તવિકતા જિલટી છે.

આ દિગ્દર્શકો કાંઈ સાવ સ્વતંત્ર—મુક્ત ન હતા.

તેમના પર પણ કોઈનું સ્વામિત્વ હતું—તેઓના પર પણ બંધન હતાં; અને એ બંધનો નીચે તેમને કામ કરવા પડેલાં. દા. ત. ગ્રીક કવિઓના માથા પર “ આર્યોન ” અને ધનિક શહેરીઓ ચઢી બેઠા હતા.

“ The Maitre Du Jeu ”ને નટો સાથે સતત સંઘર્ષ કરવો પડતો અને તેમને કાજમાં રાખવા ઘણો મોટો દંડ તેમને લાદવો પડતો.

એલિઝાબેથન યુગમાં કવિ-દિગ્દર્શકનું કામ ઘણું કપરું હતું : નટોને પાઠ આપવો, ચીજવસ્તુ આપવી, યાદી કરી ગોઠવવી, સંગીત બસૂરું છે કે સૂરીલું વગેરે કામો તે કરતો. અને મોલિયેર જેવા નિપજાત દિગ્દર્શક-નટની સ્થિતિ પર વિચાર કરો : તેને પણ મેઝેરીને બાંધેલા Salle Des Machines નામના ઘણા જ મોટા, વિશાળ થિયેટરના માપ અનુસાર દરજ્જાવાળા માટે વધારેમાં વધારે લાભ સાંપડે એ હેતુથી જ નાટકોની ખાસ રચના વિચારવી પડતી.

'ગભૂમિની ઉત્પત્તિના ઉચ્ચ તાકાઓમા 'ગભૂમિના આદિ
 લક્ષણનુ મૂલાન્ન ફરી ને ફરી જ્ઞાનામા આનુ છે આનુનિ જ્ઞાનના
 ઉચ્ચ ગ્રામિના દિગ્દર્શન 'પ્રત્યક્ષ હિંદુ' કરી એ જ મૂળમૂળ
 ભૂમિના ગોધી 'ગભૂમિ' તો મર્વવ્યાપી સવાદિના પર જ નિર્ભર હોઈ
 જ નિર્મલાઓની નવાદિના એ મર્વો દૃષ્ટ, સર્વોપરી તત્ત્વ છે પ્રીતિ
 એ જોયું હતું—મગ્ધન અને ચીની નિપાની નાગચલાએ આ તત્ત્વ નિર્દ
 ક્યું હતું આધુનિકોએ પણ એ દૃઢવા માડ્યું આધુનિકોને એજી
 સ્પષ્ટ દખાવું કે 'ગભૂમિ' આદિ લક્ષણ સિદ્ધ કરવા માટે દિગ્દર્શકનું
 આપખુદી અને જોડીનું વનણ જગા પણ ઉપયોગી થયું નથી તેમ જ
 કામચલાઉ જોડો લાવનાથી—જેવા કે (૧) કવિ પોતે જ દિગ્દર્શક
 બને, (૨) રેની આગળ દર્શનની ણહા-રે વવાસ, (૩) રેની
 ગ્યનાઓ નવી નવી કરે, (૪) સીન સીનેરી નવી નવી કરા, (૫) યા
 તો પ્રતિકરૂપ સીનેરી ગોડવો, (૬) એકલા પ્રકાશ આયોજન પર
 એક મૂળ વગેરે તત્ત્વો જ બસ નથી થનાનું આ તત્ત્વોમા ફેરફારો
 થયાવત થાય તે મદદરૂપ બની શકે પણ 'ગભૂમિ'ની મૌલિક સવાદિનાનું
 તત્ત્વ તો તેના અને પાસાઓની એકતાથી—સમન્વયથી—તથા
 સવાદિતાથી [સગવાળા-આદળાપીથી નહિ]—જન્મે છે 'ગભૂમિ'
 પર આવી એકતા—સવાદિતા જન્મે તે પહેલા એવી એકતા બીજે
 ક્યાક સ્વપાઈ હોવી જોઈએ "બીજે ક્યાયેક" એટલે ક્યા ?—
 "સવાદિતા—એકતાવાળા સમાજમા, સધજવનમા"—જેના સર્વ
 સામાન્ય સ્થાપી અને સચારી ભાવો તથા અનુભાવો કલાત્મક રસ
 સર્જનમા પ્રતિબિંબિત થાય છે સામાજિક એકતા—સવાદિતામાથી
 'ગભૂમિ' નામનો કલાપ્રકાર ઘડાય છે તેનો અભાવ હોય ત્યારે
 કલાક તત્ત્વોના અભાવવાળી 'ગભૂમિ' વિકસે છે જેટલી એકતા
 સમાજના સધજવનમા હોય તેટલું જ અને તેનું જ તેનું કલાત્મક
 પ્રતિબિંબ કે સર્જન સમાજના કલાકરોના ચિત્ત-તત્ત્વમા પ્રગટે છે

અને ચિત્તતંત્રમાં પ્રતિબિંબિત થતા આત્મલક્ષી જીવનમાં : તેટલું અને તેવું પ્રતિબિંબ ચિત્તતંત્રદ્વારા થતા કલાસર્જનમાં પ્રગટ છે.

ભારતીય નાટ્યશાસ્ત્રકારોએ ભારપૂર્વક કહ્યું છે કે નાટ્યોનું વસ્તુ, પ્રાચીન, પૌરાણિક કે લોકપ્રસિદ્ધ હોવું આવશ્યક છે. ગ્રીક નાટકો પણ પૌરાણિક કથાઓ, સામૂહિક વિધિઓ (ધાર્મિક કે સાંસ્કૃતિક) તથા નગરજીવનના જીવનવ્યવહારના કર્મકાંડ પર રચાતાં. તેથી જ પ્રેક્ષકો પણ સામૂહિક રીતે આવી નાટ્યમંડપ પર રજૂ થતી વિધિઓને અપનાવતા. સમગ્ર સંઘજીવનનો પ્રત્યાઘાત—આમ—સામૂહિક રીતે બતાવાય છે. નાટક બેઈ સમગ્ર સમુદાય સાથે સાથે જાણે ધબકતો. ધાર્મિક વિધિ થતી તો લોકો પ્રાર્થના કરતા, વીર કૃત્ય થતું તો લોકો વીરતા અનુભવતા, શત્રુ પર હુમલો કરવા યોજના થતી તો લોકો સમકાલીન શત્રુઓ પર હુમલો કરવા પોતાના મનની ગાંઠ વાળતા—સંઘ-જીવન એકીસાથે પ્રત્યુત્તર વાળતું. સમગ્ર પરિસ્થિતિ પ્રતિ સમગ્રનો પ્રત્યુત્તર પ્રગટ થતો : અને દેવતા કાયોનિસતું પૂજન કરવા નાટક કરવામાં આવતું તેમાં સમગ્ર નગરજનો સામૂહિક ઘેરણે જીવન-દર્શન બેતા.

હકીકતમાં ગ્રીક પ્રજા માટે નાટક એ પોતે જ એક જીવનધર્મનું કાર્ય હતું—નાટક ઘટના હતી—દેવળ તમાશો નહિ : જીવનનો બનાવ બનતું : દેવળ ખેલ નહિ : રંગમંચ પર રજૂ થતી આ નાટ્યકલામાં પ્રેક્ષકો અને નટો ઓતપ્રોત થઈ જતા—એકાકાર થઈ જતા. સંઘનું સામૂહિક જીવન નાટ્યકલાજ્ઞાની સામૂહિક કલામાં પ્રગટ થતું.

આજે નાટ્યવિવેચકો આવો મત—દષ્ટિ—દર્શન ધરાવે છે અને તેમાંથી એક સામાજિક પરિપાકરૂપે, સંઘ કલાસ્વરૂપે, નાટકનો મૌલિક સ્વભાવ અને તેનાં લક્ષણો જાંઘવા આપણને અહીં મસાલો મળે છે.

પ્રાચીન યુગમાં આપુ કલાદર્શન મિદ્ધ કરવા નટ્યમૂને દોગ્ધનાર કવિ કરતા આજની નગ્મ મિત્ર કવિલેખક ઘણો જ અનોખો છે. પ્રાચીન કવિ—નાટ્યકાર તો નાટકનો ગૂઢનાર; તે અર્થ પ્રેક્ષકભોગ બને તેવી રીતે સમગ્ર દૃષ્ટિએ નામ્ય અર્થને અલિનેન કરાવનાર દિગ્દર્શક હતો, કવિ-ક્રિયા અને દિગ્દર્શન ક્રિયા કવિ પોતે જ કરતા.

આધુનિક દિગ્દર્શકન કાર્ય આજે નાટ્યપ્રયોગ ઝળૂ કરવાનું થયું છે. આજે ‘કવિ-ક્રિયા’ અને ‘દિગ્દર્શન-ક્રિયા’ ભુલા પડી ગયા છે; પ્રાચીન કવિના કેસાક પ્રાયોગિક વ્યવહારના કામો આજનો દિગ્દર્શક કરે છે.

ગ્રીક કે પ્રાચીનો માટે ‘કવિ ક્રિયા’ અને ‘સૂત્રધાર ક્રિયા’ એક જ હતો. કવિ પોતે સૂત્રધાર—કલાકાર—નટ હતો—આજે કવિ પોતે દિગ્દર્શક નથી. પણ કવિના સમગ્ર કાર્યનો એક ભાગ આજના સૂત્રધારે લઈ લીધો છે. નામ્યવસ્તુ ગૂઢી નટોને તાલીમ આપવી : આ બે ક્રિયામાંથી નટોને તાલીમ આપી નામ્ય-અર્થનું અલિનયન કરવું—કરાવવું તે આજના દિગ્દર્શકનું કાર્ય બની ગયું છે.

આજે દિગ્દર્શક પોતાની સર્વ શક્તિઓને નાટ્ય અર્થને અલિનેય કરાવવા પ્રતિ જ વાળે છે.

જે સમાજમાં મૂલ્યો સ્થપાયેના હોય, સ્થપાયેલા મૂલ્યો સ્વીકૃતિ પામ્યા હોય, અને પ્રજા તેની કથા અને મૂલ્યોને અનુરૂપ અનુભવોથી પરિચિત હોય તેવા સમાજની નગ્મ મિત્ર નાટ્યવસ્તુ ગૂઢનાર કવિ જ બસ છે—દિગ્દર્શકની જરૂર નથી.

પણ જે સમાજમાં મૂલ્યો સમાજગત ન ગહેતા વર્ગગત કે વ્યક્તિગત બની ગયા હોય—સામૂહિક મૂલ્યો તૂટી ગયા અને નવા મૂલ્યો આનવાનો સંક્રાંતિકાળ ચાલતો હોય ત્યાં દિગ્દર્શક એ આવશ્યક વિશિષ્ટ શક્તિ અનિવાર્ય છે. કારણ કે દિગ્દર્શક :—

(૧) વીખરેલાં મૂલ્યમોતીની એકસૂત્રે માળા ગૂંથે છે—એકતા લાવે છે.

(૨) પ્રાચીન મૂલ્યોને પચાવવાની પ્રક્રિયા કરી બતાવે છે.

(૩) અર્થને અભિનેય કરવાની તથા અભિનેય બનેલ નાટ્ય-અર્થને એકસૂત્રે ગૂંથવાની તેની શક્તિ વડે રંગભૂમિના છૂટા છૂટા ભાગોને ગૂંથે છે : એકતા સ્થાપે છે : આ પ્રક્રિયા રંગભૂમિ પર કરી બતાવે છે. તેથી તેટલા જ અસરકારક પ્રમાણમાં આ પ્રક્રિયા સંઘ માનસમાં પણ થાય છે.

ટુકડે ટુકડે વિલકત થયેલ એવા આધુનિક સંસ્કૃતિના યુગમાં આજે દિગ્દર્શકની આવી વિશિષ્ટ આવશ્યકતા છે—દિગ્દર્શકની આ મૂળભૂત ભૂમિકા છે કે અર્થઘોતક બની તે એકતા સ્થાપે, નાટકમાં અખિલાર્થ લાવે.

આધુનિક રંગભૂમિના વ્યવસાયમાં રોજવ્યવસ્થાપક જેવું એક વ્યક્તિત્વ છે. આ વ્યક્તિત્વ તે સૂત્રધાર—દિગ્દર્શકથી નિરાણું છે. આ વ્યક્તિત્વ મધ્યયુગના Maitre De Jeu જેવું લાગે છે. (જેટલાક વિવેચકોને એમ લાગે છે કે Maitre De Jeu આધુનિક-ડિરેક્ટરનું જ મધ્યયુગી સ્વરૂપ છે.) પણ તેનાં લક્ષણો તપાસીએ તો બેઠ સ્પષ્ટ થઈ જશે.

મધ્યયુગના નાટકો તો ક્રિશ્ચિયન ધાર્મિક વિધિ પર આધારભૂત હતાં. ‘બાઈબલ-કથા’ સર્જનથી આયના દિવસ સુધીની કથા તેમાં રોજ પર રજૂ થતી. સેંકડો નટોની વ્યવસ્થા કરવાની રહેતી; જેવા તથા સાંભળવાનાં અનેક દર્શ્યો ગોઠવવા પડતાં અને દિવસો સુધી ચાલ્યા કરતાં દર્શ્યો ભજવવાનું તંત્ર ગોઠવવું પડતું. આવી વ્યવસ્થા તથા તંત્ર-રચના કરનાર વ્યવસ્થાપક આવશ્યક હતો. આવા માણસને Conducteurs De Secrets એવું નામ અપાતું. એટલે કે નર્ક વગેરેમાં

થતા મડમડાટ, તોફાન, ઝંઝાવાટ, યાતના—આવાં તત્ત્વો ભજવી
ખતાવનાર માણસ આવશ્યક હતો.

આવું Conducteurs De Secretsનું કામ આજના
દિગ્દર્શકનેય હક્ક ખવડાવે તેટલું મોટું અને વિસ્તૃત તંત્રચર્યાના
માગનારુ કામ હતું. મોન્સ શહેરમાં અડવાડિયા મુઘી ભજવાતા
પેશનાલે માટે એકસામટી ૭ મહિનાની તૈયારી ચાલતી અને ધાર્મિક
વિધિના અનુસંધાનમાં પ્રવર્તતી પ્રણાલિગત ક્રિયાઓ, વસ્તુઓ, ખીઝનેસ
(રંગકાર્ય) વગેરે સરળતાપૂર્વક પ્રેક્ષકો સ્વોકારી લેતા; આ તત્ત્વ મદદ-
રૂપ રહેતું જ. ચાલુ પ્રચલિત મૂલ્યો તથા ક્રિયાઓ વડે નાટક ભજવાતું.
દર વર્ષે પાંડ બદલાતો નહિ—કવચિન જ ફેરફારો થતા; અને ખાઈ-
ખણની કથા તો સહુ કોઈ જાણતા જ હતા.

આવાં ધાર્મિક નાટકો ફરી ફરી ભજવાતાં તોપણ તેની વસ્તુ કે
વિચારતત્ત્વમાં કશો જ મૂળભૂત ફેરફાર થતો નહિ. મધ્યયુગનાં જીવનનાં
સામાજિક કે ધાર્મિક કે નૈતિક મૂલ્યો ફરી ફરી એ જ રીતે રજૂ કરવામાં
આવતાં. તેથી તે નાટકોનાં સેટીંગ્સમાં પણ કાંઈ જ ફેરફારો થતા નહિ.
સ્વર્ગ અને નર્ક એ જ પ્રમાણે પ્રત્યેક જગાએ નાટકમાં આવતાં જ; એ જ
ધાર્મિકભાવનાઓ અને કર્મકાંડ: એ જ માન્યતાઓ વગેરે. મીક યુગનાં
નાટકો જેમ મધ્યયુગનાં આ નાટકો પણ સમગ્ર પ્રજા માટે ધાર્મિક જીવન-
દર્શન જણાવતાં અને માનુષી જીવન-અનુભવનાં સર્વ વિરોધોને આ
જીવન-દર્શન આલિંગતું. એક જીવન-આદર્શ અને તેનું રોજ-પ્રતીક એક
છોડે હોય અને બીજો જ છોડે નક્કર વાસ્તવિકતા હોય—આ તત્ત્વો વચ્ચે
સાંધનાર દોરો—રેખા-સંકિત કઈ ? કોની ? શું દિગ્દર્શક બુદ્ધિ
બુદ્ધિ વિરોધોને મૂંઝાં એકતાવાળી નાટકચર્યાના ઘડતા ?—ના : કારણ કે
તે કાલે ‘દૃષ્ટિએકતા’ ઘડનાર દિગ્દર્શકનો વિકાસ થયો ન હતો; પણ
પ્રેક્ષકો તો સંઘર્ષે આ નાટકો જોવા બેસતા અને તેમની શ્રદ્ધાથી જ જે

રજૂ થતુ હતુ તેને માનના કેવળ પ્રેક્ષકની શ્રદ્ધા જ પેશનારેની નાટ્ય કલાના પાયામા હતી રજૂ થયા પછી તેમને જોઈ તેમા રસ લઈ તેમને પચાવવાની પ્રક્રિયા પણ શ્રદ્ધા જ કરતી શ્રદ્ધા—શ્રદ્ધા—સદ્ શ્રદ્ધા જે ધાર્મિક માન્યતામા શ્રદ્ધા હતી તે જ શ્રદ્ધા નાટકની રજૂઆતના મૂળમા નાટકને જોનામા હતી

ધાર્મિક શ્રદ્ધા એલિઝાબેથન યુગમા નહિ હોય—(શ્રીમિમા હતી તેની) પરંતુ સમગ્ર સમાજમા ઊતરી આવેના પ્રવર્તમાન બધા જ મૂલ્યો એક માળમા જાણે એકઠા થયા હતા—અને તે સમય એલિઝાબેથ યુગના નામે ઓળખાયો અમમલોન જીવનમા તથા જમાનાના સ્થાપિત રજૂમિના મૂલ્યોને નાટ્યકારે સ્વીકાર્યા, એ એક અરીસો બન્યો એ અરીસામા સત્યને પોતાનુ સ્વરૂપ બતાવતુ—અસત્યને અસત્યનુ પણ સદૃશ્યુ અને દુર્ગુણનુ પણ તેમજ હતુ એન્ડે કે એ યુગનુ સ્વરૂપ અને તેનુ હાદ યુગને જ બતાવાય તેનુ પ્રતિબિંબ રજૂમિના અનીસામા પાડવામા આવતુ રજૂમિના આ વિચિત્ર તખ્તા આસપાસ ઉમંગવો, ધનિંગો, અને—પ્રમજનો—બધા જ સંગરિત થયા હતા ઉપર સ્વર્ગ અને નીચે નર્ક આ તથા માગના રમયમા ઉપર અને નીચે બતાવનામા આવતા—અને આખાય માળખાને ‘ગ્લોમ’ નુ નામ તેથી જ અપાયુ નહિ હોય ? આવો પ્રશ્ન સહજમા જ થાય છે રજૂમિ તે યુગના બધા જ મૂલ્યોને આવરી લેતી એની કલાશક્તિ હતી બધા જ મૂલ્યોને આવરી લઈ, તેમનુ સ્વરૂપ પ્રતિબિંબ પાડતી આત્મી હતી અને એવી બધી સાચી આત્મી કે વ્યક્તિને તેનુ પ્રતિબિંબ બતાવી શકાય યુગને યુગનુ સદૃશ્યુને સદૃશ્યુનુ દુર્ગુણને દુર્ગુણનુ

મોલિયેર સામે પણ એ સૂત્રે ગૂંથાય તેવો સમાજ હતો એલિઝાબેથ યુગ જેટલો સમૃદ્ધ અને અમનની શમનાવાળો નહિ હોય પણ થોડાવણા અરો ખરો જ ગમ પાસે રહી તેણે શહેરી જીવનના પાત્રો

તથા વ્યવહાર પણ હાસ્ય કરતું કટાક્ષ નાટક કર્યું અને ગાજદંબ્યાગના નાના પ્રેક્ષકગણને ભેદી આ નાટક ઘણું જ બડાગ યોગમ નિમ્તાગ પામ્યું. ગજદંબ્યાગના ઉમંગલો અમતદરો તો હિડાઉ અને ગીલા માણસો હતા. તેમને માટે કદય મોલિયેના દામ્યાત્મક કટાક્ષો ક્ષણિક મનજનના મનના હરો પણ વળતુ ન એ કટાક્ષો અને દામ્યાના તત્ત્વો ગજમહેલની ગજાળાની બહાર સામાન્ય દેન્ય પ્રજામાં હવાઈ ગયા જ્યાં ફાસની વિવિધ પ્રજાઓ ગમૂમિમાં એક ન થતી હતી મોલિયે પણ પ્રણાલિનો ઉપાસક હતો—એલે પાચદસ મસ્કન વિનોદપ્રવાન નટો એમ ન થઈ જે કાઈ સમુદાયમાં સર્જતા તે નાટક બનતું—વિવિધવાળા વહેણો—વલણોનો એક સંગ્રહો, તે જમાનામાં પ્રખ્યાત બનેના છટાનીના હારન નટો ગ્જૂ કરતા તેની જ કલા, એલે આવી નાટ્યતા તો નટોના સમુદાયનું સર્જન બનતી આજે ગમયમાં દેખાય છે તેવા વિશિષ્ટ ‘સૌદર્શક દર્શન’ના પાસાઓ પ્રાણપ્રશ્નો—તેમાં પ્રગટ થતા ન હતા મોલિયે માટે તેનું થિયેટ્ર તથા નાટ્યકલા તેના સાહિત્યતત્ત્વનો એક ભાગ હતા થિયેટ્ર તથા નાટ્યકલા એ બંને મોલિયે લેખકની કલાના અંગ હતા, બંને ઓતપ્રોત થતા હતા, છતાં સંગ્રહો સાહિત્યતત્ત્વનો પ્રભાવ ધણો વિશિષ્ટ દેખાઈ આવતો. યા તો એમ પણ બની શકે કે બંને કલાઓ મોલિયેની આખમાં સંગ્રહ ભોગવતી હશે, છતાં દિગ્દર્શકનું વિશિષ્ટ વ્યક્તિત્વ તેમના કાળમાં બિપ્ત્ય ન હતું વિલિન ભાગ્ય—પાસાઓને ગહન કરી આપનાર વ્યક્તિત્વનું આગનું અસ્તિત્વ ત્યાં સુધી અનિવાર્ય, આવશ્યક બન્યું ન હતું મોલિયેમાં જ કવિ, દિગ્દર્શક અને નટ નિર્મૂર્તિરૂપે એક સ્વરૂપ હતા નાટ્યસર્જનની એકતા કવિએ પસંદ કરેલા વસ્તુ, સમાજજીવન લોકજીવનના સ્થાપિત અને સ્વીકારાયેલા મૂલ્યોની જ હતી તેથી પ્રેક્ષકોને નવા ધોણો તરફ દોરવાનો ઝાઈ પ્રશ્ન અગ્નિત્વમાં જ ન હતો—જે નજર સામે હતું તેને જ નટો ગ્જૂ કરતા આવી નાટ્યકલા મોલિયે

યુગની હતી. નટોની મંડળી માટે કવિ સહુને સ્તીકૃત મૂલ્યોવાળું વસ્તુ ગૂંથી આપના અને નટો તેમને રજૂ કરતા.

પણ સર્વ સ્તીકૃત મૂલ્યો તૂટી જતા સમાજનું વિભાગીકરણ અણુથી અણુને છૂટા પાડવાની દૃઢ સુધીનું થઈ જાય—પ્રણાલિ તથા વર્તમાનની સાકળી તૂટી પડે: સમગ્ર રીતે પ્રજા કે પ્રજાના વર્ગો પણ આ મૂલ્યો ન સ્વીકારે—આવી સ્થિતિ થાય—એક વર્ગના મૂલ્યો બીજા વર્ગને સ્તીકૃત ન બને—આની સ્થિતિમા નાટ્યકલા જે આગવા જમાનામા સર્વ સ્તીકૃત મૂલ્યોનું પ્રતિબિંબ પાડતી હતી તેને શું કહવાનું—રોનું પ્રતિબિંબ પાડવાનું? જે સંગઠિત સમાજમા સ્તીકૃત હતું તેનું વિભાગીકરણ થયું અને નવા સામુદાયિક ધોરણવાળા મૂલ્યો આવ્યા નથી—તે કાળમા ગંગા, ખૂમિ શું કરે? જેમા પ્રેક્ષકોનો સામુદાયિક પ્રચુર રસો નથી, જ્યાં મંથ જીવનનો ધમકાર પ્રકટ થતો નથી—જેમા સમગ્ર જીવનના અનુભવનું પ્રતિબિંબ પાડવાનું ગણું નથી તેવા કાળમા નાટ્યકલાના સંઘ કલારવરૂપના લક્ષણનું શું થાય? કયું પાત્ર વધારે પ્રકાશિત થાય? કયું પાત્ર પ્રકાશ બહાર જાય છે? સામુદાયિક સ્તીકૃતિ પામે એવા કયા મૂલ્યોની ગૂંથણી દોષ્ટે કરવાની? કેવી રીતે કરવાની? વસ્તુ અને મૂલ્યો ગૂંથવાની કલા કઈ? એ કાર્ય કોણ કરે? કવિ કે નટો કે ધનર કોઈ વ્યક્તિનું નાટ્યવસ્તુને પ્રેક્ષક માટે અર્થની દેખાદોની દ્વારા દસ્ય બનાવી આપે?

આજે દિગ્દર્શક નાટ્ય-સંવિધાનમા એક દષ્ટિ ગથાપે છે—જે દ્વારા જોવાથી પ્રત્યેક પાત્રની નાનામા નાનીથી મોટામા મોટી ક્રિયા ચાલિપ્રાય, સકારણ અને અર્થહીનક દેખાય છે; સાચી લાગે છે અને તેથી પ્રેક્ષકોની સહાનુભૂતિ—અને સમભાવ મેળવી જાય છે; અને મર્જનમા એની એકતા સ્થાપે છે; સંવાદ સ્થાપે છે જેથી આજના ખેરસીખેર થયેલા સમાજમા ય ગંગા, ખૂમિ પર ગજુ થતા મર્જનમા એકતા અને

દિશા-રેખા સ્પષ્ટ રીતે અંકિત કરી શકાય. સંઘદષ્ટિને એકાગ્ર કરી શકાય. આજે દિગ્દર્શકનું કર્તવ્યક્ષેત્ર તથા કાર્યક્ષેત્ર આવું છે.

પણ ઓક, રોમ, રોકસપિયર કે મોલિયેરના યુગમાં દિગ્દર્શક નામક વ્યક્તિત્વની આવી ઉપર જણાવેલી કલ્પના ન હતી. રંગભૂમિની કલાઓને સદજ, લક્ષણસિદ્ધ, સ્વભાવસિદ્ધ, અને રંગભૂમિના સામાજિક લક્ષણને અનુરૂપ એવી એકતા તથા અંકુશ તો એ યુગમાં આત્મિક રીતે હતા. કવિ તથા નટમાં આવો દિગ્દર્શક સમાયેલો હતો. એ અંતર્ભૂત વ્યક્તિત્વ અંદરથી છૂટું પડી ગદાર નીકળ્યું ત્યારે પ્રથમ ઐતિહાસિક દષ્ટિએ સાચા સેટ્સ અને સાચી વેશભૂષા પર ઓક મૂકવા તરફ વળ્યું. વાસ્તવિકતાનું દૃશ્ય અનુકરણ તરફ નવો દિગ્દર્શક વળી ગયો અને ત્યારપછી સમગ્ર સમાજ માટે એક દેખીત રંગમંચ સ્થાપવા તરફ વળી ગયો—અહીં કે તેને નવો ધર્મ મળી ગયો.

આધુનિક યુગના પ્રાતઃકાળમાં જ આપણને દેખાય છે કે પ્રણાલિ-ગત જીવનમૂલ્યો અદસ્ય થતાં જતાં હતાં—તેનું એક ધડતર નહોતું તૂટી ગયું હતું. પરિણામ તો થિયેટર માટે ધણું જ ખતરનાક હતું. રંગ-ભૂમિને મળતું એકાકાર અને સમરસ બનેલું પ્રેક્ષકગણ એવું તૂટી ગયું હતું, અને તેથીયે આગળ માનવસંવેદનને પ્રતિબિંબિત કરવાનાં જે સ્વીકૃત કલાસ્વરૂપો હતાં તેમાંથી જનતાની શ્રદ્ધા ઊડતી ગઈ. આ આત્મ-શ્રદ્ધા નષ્ટ થતા રંગભૂમિનો સામુદાયિક ઉપયોગ નષ્ટ થયો. પછી સમુદાયને તેમાં કે તેના ચાલુ ધરેડના અસ્તિત્વમાં શો રસ રહે? પ્રેક્ષકોનું સંઘ સ્વરૂપ (વિરાટ સ્વરૂપ) તૂટ્યું અને જે વિવિધ કલાઓનો સમુદાય નાટકશાળામાં સંવાદિત લીલા કરે છે તે વિવિધ કલાઓની આંતરિક એકતા કરાવનાર જળ, શક્તિ અને ચેતના તૂટી જતાં આ વિવિધ કલાઓ વચ્ચે થિયેટરમાં સંઘર્ષ શરૂ થયો. નાટ્યમાં અલિનયનું સ્થાન દશ-રચનાએ તથા ઉપલકિયા એણ-કલાએ લીધું—અણ અણમાં ભંગાઈ રહેલ સમાજનું રંગમૃદ પણ તેના સર્વ પ્રવાહોમાં વહેંચાઈ જઈ તૂટવા માંડ્યું—તૂટી પડ્યું.

સમાજનું વિલાગીકરણ થતા તેમા ક્રાતિકારી પલટા આવવા શરૂ થયા; અથકાતા બળોના સંઘર્ષમાથી એકાકાર બને તેવો સમાજ સ્થાપવા માનવજીવનદર્શનમા ફેરફારો શરૂ થયાં. જૂના મૂલ્યો, પારદર્શક દષ્ટિ અને દર્શન નીચે તપાસાવા માડ્યા. નવા મૂલ્યોના પ્રવાહો શરૂ થયા. રંગભૂમિમાં પણ એવું જ આત્મનીરિક્ષણ શરૂ થયું—નવા મૂલ્યો માટે ખોજ શરૂ થઈ.

રંગભૂમિનું આદિસ્વરૂપ (મૂળ લક્ષણ) શું તેની ખોજ શરૂ થઈ; આ ખોજ એક ક્રાતિકારી દર્શન માટે યાત્રા છે; સમાજની સામે એક જ પ્રશ્ન હતો કે ‘ ત્રીકયુગમા ’ હતી તેની એકાકાર સમાજની એકાકાર રંગભૂમિ ન સર્જી શકાય ?

જો રંગભૂમિના સાચા સ્વરૂપનું આદ્ય લક્ષણ ન જ સ્થાપી શકાય તો આ વિવિધ પ્રવાહોમાં વહેંચાઈ ગયેલ સમાજની છૂટી પડી ગયેલ કલાઓને એક કરી શકે તેનું ખીજી કોઈ કલાસ્વરૂપ છે ખરું ? એ રંગ-ભૂમિ ન શક્ય હોય તો તેની કોઈ બહેન, સખી કે પાસેની કોઈ કલા છે જે બધી જ કલાઓનું સંગમસ્થાન બને ?

આવા આવા પ્રશ્નો પુછાયા અને તેના ઉત્તરો શોધવા લાગ્યા.

આ દરમજલમા ચાર ઐતિહાસિક તબક્કા રંગભૂમિએ જોયા.

૧. રેનેસાંસ યુગમા એ યુગને અનુરૂપ વિચારધારાઓના અખતરા-માથી ચિત્રમય મંચ (Pictorial Stage)નો આકાર બહાર આવ્યો. Pictorial Stage એટલે ચિત્રરૂપે જેના દર્શ્યો પકડા પર ચીતરી રજૂ કરવામા આવતા તેવા દર્શ્યોવાળી રંગભૂમિ

૨. અઢારમી સદીમા ભૂદ્ધિવાદ (Rationalism)નો યુગ આવ્યો અને ૧૯મી સદીમા નિર્ણય-વાદ આવ્યો. વાસ્તવવાદની

સ્પષ્ટ અસર વિકસી તેની સાથે Facsimile Stageનો વિકાસ થયો. Facsimile એટલે દુપ્પર—મૂળ જેવું: વાસ્તવવાદી અનુકરણવાળું: કુદરતના જેવું જ, જેમાં—મકાન જેવું મકાન અને ઝાડ જેવું ઝાડ બનાવી રંગમંચ પર રજૂ કરાય.

૩. વીસમી સદીમાં કલાસ્વરૂપો અંગે જે તીવ્ર અસંતોષ હતો તે અસંતોષનાં પરિણામે (૩) અભિવ્યક્તિવાદી Expressionistic રંગમંચનો અને ૪ નાટ્યધર્મી (Theatrical) રંગમંચનો જન્મ તથા વિકાસ થયો.

અભિવ્યક્તિવાદ (Expressionistic) એટલે કલાના ક્ષેત્રની ખાસ કરીને, નાટ્યલેખનની એ શાખા જેઓ માનવના આંતરિક ચિત્તનું યા તો ચિત્તના આંતરિક અંશનું જીવન આલેખે છે—જે માનવના આત્મલક્ષી જીવનનું આલેખન કરે છે.

Naturalismમાં પ્રકૃતિવાદની અસર નીચે ઘડાતી નાટ્યકલામાં બાહ્યલક્ષી જીવનનું અનુકરણ કરવું—તેવું શુદ્ધ વાતાવરણ તથા નક્કર વિગતપૂર્ણ વાસ્તવિકતા બતાવવામાં આવતી; તેનાથી ઊલટું: અભિવ્યક્તિ કરવામાં માનવના આત્મલક્ષી અને આંતરિક જીવન વિશે જ લખાવા માંડ્યું. આવાં નાટકો લખવાનો કસબ પણ તેવો જ પ્રતીકરૂપ શોધાયો. રૂટીન્ડબર્ગ, કૈસર, અર્નસ્ટ ટોલર, સીન-ઓ-કાસી તેના મુખ્ય કલાકારો હતા. આ વાદમાં અપ્રકટ રહેતા માનવ ચિત્તના સંસ્કાર-સ્તરોની પ્રક્રિયાઓ પર ભાર દેવામાં આવતો અને તેથી પ્રતીકો પર ખાસ ભાર દેવાયો. દરેકરચના કરનારાઓને તથા નિયોજકોને આ નવાં ક્ષેત્રથી સર્જનાત્મક તકો મળી, કારણ કે રૂઢ આકારો છોડી નવા આકારો રચવા કલ્પનાશક્તિને તક મળી. નવી ક્ષિતિઓ અને નવાં ક્ષેત્રો મળ્યાં. આ નવી દૃષ્ટિથી કામ કરનારાઓના સંપર્કથી નાટ્યકારોએ માનવ ચિત્તનો આંતરિક પ્રવાહો વિશે નાટકો લખ્યાં. નવી રજૂઆતની

શૈલિઓ વિશે આગ્રહ સેવ્યો, અને માનવ કલાના અનોખા દષ્ટિ કોણથી જોવાવા લાગ્યો—આ આદેશન ચારે તરફ ફેલાઈ ગયું અને તેના પરિણામે સર્જનાત્મક દષ્ટિવાળી ઘણી કૃતિઓ સર્જાઈ છે.

આ ચાર પ્રવાહો સાથે સાથે દિગ્દર્શકની ભૂમિકા બદલાતી ગઈ અને ભુદા ભુદા તબક્કે નાટ્ય માટે ભુદી ભુદી તાત્ત્વિક ભૂમિકા સર્જાતી ગઈ

(સ્ટ્રીન્ડબર્ગ—૧૮૪૮-૧૯૧૨ સીડનનો પ્રખ્યાત નાટ્યકાર, દિગ્દર્શક નવનકથા, વાર્તા વગેરે લખ્યા છે પણ નાટકોનો જ્ઞાન અદ્ભુત છે નવા નવા અખતગ કરી તેણે ગભૂમિનું નવું કલેવર ધડવા પ્રયત્નો કર્યા શરૂઆતમાં એતિહાસિક નાટકો—પછી વાસ્તવવાદી ત્યાગપછી નવા પ્રકારના એતિહાસિક નાટકો અને તેમાંથી નવા Expressionist ચિત્ર અભિવ્યક્તિવાદી નાટકો—જે વલણનો સ્ટ્રીન્ડબર્ગે તે આઘ પ્રયાગક તેણે માનવ ચિત્તના સરકારસ ગ્રહ કરતા સ્તરોની અને પ્રક્રિયાઓ પર નાટ્ય લખ્યા ગુરુવાદી અનુલેખથી ભરચક માનસિક પ્રક્રિયાઓ આલેખી ટેકનિકલ બાબતો તેણે વિષય—વસ્તુ જેમ ગભૂઆતનો દસખ પણ વિસ્તાર્યો હતો જે પ્રકારના સેટીંગ્સ આ છેલ્લી સદીમાં યુરોપ-અમેરિકામાં ફેલાયા છે તે વલણોનું મૂળ ગ્રીગ્યારથાન સ્ટ્રીન્ડબર્ગ, ૧૯૦૭માં સ્ટ્રીન્ડબર્ગે ઓગસ્ટ ફાલક સાથે મળી રોકહોમમાં થિયેટર સ્થાપ્યું ૧૯૧૨ની મેની ૧૪મીએ તેનું અવસાન થયું

જ્યોર્જ ક્યસર (૧૮૭૮-૧૯૪૫)—જર્મન નાટ્યકાર ચિત્ર અભિવ્યક્તિવાદી શાખા પ્રથમ વિશ્વયુદ્ધ પછી આ નાટ્યકારે—જર્મન નાટ્યકલામાં અનેક ક્રાંતિકારી ફેરફારો કર્યા તેની નાટ્યલેખનની કલાએ બે વિશ્વયુદ્ધો વચ્ચેના કાળમાં યુરોપ-અમેરિકાની ગભૂમિ પર છાંડી અસર પાડી હતી

ટોનર, અર્નસ્ટ (૧૮૯૩-૧૯૩૯) જર્મન નાટ્યકાર, Expressionist Schoolના બે વિશ્વયુદ્ધના ગાળામાં તેના નાટકો

રેનેસાન્સ યુગમાં ચિન્તના દ્વારા તૈયાર કરેલ દૃશ્યગ્યનાને સ્થાન મળ્યું આની દૃશ્યગ્યનાઓ થતા એક વિચિત્ર અને ખોલ્લો યુગમાં ગભૂ મિથોસ નવો જ વ્યવસ્થાન, સગમનનક એવો મિત્રાત્વ અસ્તિત્વમાં આવ્યો રોજ જે વિવત્તુ પ્રતીક ગમ્તાતુ તે પ્રતીકની ભાવના મહાનુક્રમે તૂટી જતા, ચિન્તણ કૈલ દૃશ્યગ્યનાવાળા ન ગમ યતો એક નાના વિશ્વ પ્રતીક તરીકે સ્વીકારવાની એક નાણુ મનના ઉભી થઈ જ, પણ તેમાં પે વાસ્તવિકતાનો ગણુકાગ તો કુણુ પાક ભાવનાગ નટ અદૃશ્ય થયા પછી જ આવ્યો (પર્યાદભૂ મિના પડદા પર વ્યવસ્થિત રીતે હગનાદ્વિતા નટોનો જમેલો કામ કગતો થયો ત્યારે જ વાસ્તવિકતાનો ગણુકાગ પેદા થયો)

અનેક સદીઓથી ઊતરી આવેલી એપ્ટીંગ અને નાટ્યલેખનની કલાઓમાં ખાણ, દૃશ્યરૂપે ચીતરલી ગભૂ મિની એકતા સર્જવાની શક્તિ નહતી આની ચિન્તિત ન ગમ યતી એપ્ટતા સર્જવા માટે નાન્ય સ વિધાનની ત્રિશિષ્ટ કલાની આવશ્યકતા હતી ગભૂ મિના વિવિધ

ક્રાંતિમારી અસગ નીપજની શક્યા (Masses & Man) “ માસીસ એન્ડ મેન ” “ હીન્કમેન ” (Hienkeman), વગેરે નાટ્યનો લેખક, નાઝીવાદવિરોધી ૧૯૩૩માં અમેરિકા ગયો, અને ૧૯૩૬માં આપધાત કર્યો

સીન-ઓ-કાસી (૧૯૮૪) શેડો ઓફ એ ગનમેન (Shadow of a Gunman) નામના નાનકથી પ્રખ્યાત થયેલ નાટ્યકાર નાટ્યવિવેચક, નાટ્યકાર, આધરીશ વાસ્તવવાદી જેવો જ નક્કર અને સચોટ, ધાગદાગ લેખક પણ પાયામાં કવિ, બધા જ સાહિત્યોમાં વિગ્લ એવો કરુણતત્વપ્રધાન વસ્તુમાં કટાક્ષ ઉમેરી શકનાર કવિ તેના હાથમાં કટાક્ષનો વિનોદ જીવનની કરુણ બાબત તરફ વાચક પ્રેક્ષકને દોર છે

‘તારવો’ ડું ગાન કરી શકે તેવી દૃશ્યમય બનેલી કલાસૃષ્ટિ સર્જવાની આવશ્યકતા ઊભી થઈ હતી; અને આવી સંવિધાન કલા સર્જતા દિગ્દર્શકનો પ્રથમ ઉદ્દેશ થયો.

૧૬મી સદીના મધ્યમા આ નવી સંવિધાન કલા દક્ષિણેયર થાય છે. ટેટલાક વિવેચકો માને છે કે લીઓન-દે-સોમ્મી (Leone de Sommi) (૧૫૦૭-૬૨) નામના યહૂદી નાટ્યકાર—દિગ્દર્શકની રીત-લાતમાં આજના દિગ્દર્શકનું આદ્ય બીજ દેખાય છે. તેણે ‘કોમેડી ઓફ ઓ મેરેજ’ નામનું નાટક લખ્યું છે. અને આ નાટક યુરોપમાં ભજવાતું હતું. સ્ટેજ એફેર્સ પર તેણે વાર્તાલાપોમા કહેલું, કે સારું નાટક મેળવવા કરતાં સારા નટો મેળવવા એ જ ધણુ અગત્યનું છે. “ તેણે અગ્રહ-પૂર્વક કહ્યું કે નટોએ “તેની સૂચનાઓને આચાર્યકિત થવું જોઈએ.” એક્ટીંગમા Versimilitude, પ્રમાણભૂત એવી વેશભૂષા ભલકવાળી હતા ઐતિહાસિક રીતે સાચી હોવી જોઈએ અને પ્રકાશયોગ્યનામા તેણે ચિત્ર પર અસર પાડે તેવું વાતાવરણુ સર્જવાના સૂચનો કર્યાં છે.

૧૭૫૦-૧૮૫૦નો કાળ એવો યુગ છે જે દરમ્યાન રંગમંચના કલાકારોએ આતરરાષ્ટ્રિય પાયા પર નવા આવનાર દિગ્દર્શક માટે શૂભિકા નિર્માણ કરી. તેણે કરવાના કામો, તેના કાર્યનું ક્ષેત્ર મુકરર થયું. દા. ત. :—રીહર્સલ અને તેની પદ્ધતિ: નટ્યમૂનુ ધક્કતગ: દૃશ્ય-રચનાનું વિધાન: સાચી વેશભૂષા અને યીજવસ્તુઓનો ઉપયોગ કરવાની રીત વગેરે.

આ તરવોએ નવા આગંતુક દિગ્દર્શકનું સ્થાન નાટ્યસંવિધાન કલાના સર્વોપરી એક સ્ત્રવધાર તરીકે મુકરર કર્યું.

ફૂરી લેઈન થિયેટરમા ડેવિડ ગેન્ગિક નામના વિખ્યાત નટો પરંપરાથી બીતરી આવેલા, કોઈ પણ પ્રકારની દૃશ્યરચના વિનાના, તથા લાંબા સંભાષણો અને સ્વગતોકિતઓ ભજવવાના મંચ (પ્લેટફોર્મ)નું

ચિત્ર-મંચમાં (પિક્ચર સ્ટેજમાં) રૂપાંતર કરી નાખ્યું. આ કારણે તેના જમાનામાં સ્ટેજ પર પ્રેક્ષકો બેસતા હતા તેમને તેણે ઉઠાવવા પડેલા. તેણે રીહર્સલ પર ઘણું ધ્યાન આપવા માંડ્યું અને નાનાં નાનાં પાત્રોને તૈયાર કરવા શ્રમ ઉઠાવવા માંડ્યો. તેણે પી. જી. દી લૂથરબર્ગ નામના ડીઝાઈનરને ખૂબ પ્રોત્સાહન આપ્યું. જેણે દર્શન (પ્રોસીનિયમ) પાછળ આવેલ પિક્ચર ફ્રેમમાં ઘણી જ વાસ્તવિક અને નક્કર સંગીન અસરો નીપજાવવા પ્રયત્ન કર્યો હતો.

જર્મનીમાં કોનરાડ એકસેકે પણ નવી જ દિશા અને પદ્ધતિનું પ્રતિપાદન કર્યું. ઈ. સ. ૧૭૫૩માં એક્ટર્સ માટે સ્થપાયેલ એકેડેમીમાં તેણે નિયમો સ્થાપેલ. દા.ત. (૧) પ્રાથમિક વાયનમાંથી પસાર થયા વિના કોઈ નાટકનું રીહર્સલ ન કરવું. (૨) બધી જ ભૂમિકાઓનું પૃથક્કરણ થવું જ જોઈએ. (૩) કલાકારોના અંગત રાગદ્વેષની ગણના કંઈ વિના સંવિધાન કલાની આવશ્યકતા પર જ આમલ મુકાવો જોઈએ.

ગેરિક જેમ શેક્સપિયરની ભૂમિકાઓ ભજવવામાં નિષ્ણાત એવા ફેડરિક સ્લોએડરે પોતાના નટો પોતાની દોરવણી પ્રમાણે જ નાટકોમાં કામ કરે તે માટે કડક બંદોબસ્ત રાખ્યો હતો. પોતે નિયમો પાળી ખીજને પળાવતો. તેનો એક મુદ્દો એ હતો કે “ બહાર પડી પ્રકાશમાં આવવાની મારી ધર્યા નથી; પણ અંતઃકરણ ભરી દર્ષ પાત્રમય જ

હુરી લેઇન થિયેટર : ૭મી ૧૬૬૩માં ફિલીપ્પે આ થિયેટર બાંધ્યું.

૧૭૪૬-૧૩ સપ્ટેમ્બરે ગેરિક અને લેસીએ ત્યાં નાટકો રાડુ કર્યા.

૧૦ ઓક્ટોબર ૧૭૮૨ મીસસ સીડન્સે નાટક ભજવવાનું શરૂ કર્યું.

૨૧ એપ્રિલે ૧૭૯૪માં કેમ્બલ અને મીસીસ સીડન્સે મેકબેથ ભજવવા માંડ્યું.

ખીલ વિશ્વચુદ્ધમાં ૮મી સપ્ટેમ્બર ૧૯૩૬માં હુરી લેઇન થિયેટરે માટે થોમસેલ નાટ્યસંસ્થાએ (ENSA) એ લઈ લીધું.

ચલુ " રેજ પગ જુદી જુદી અસરો પેદા કરવા તેણે એકલો જીતાવેલ રેખાદોરી સ્વીકારી કે વાચનમાળા નાટકની સ્પષ્ટ આકૃતિ ઊપસી આવે તેવો પ્રયત્ન કર્યો. દરેક નાટ્ય જ્યુઆનમા તે સેન્સ અને વેશભૂષા પર ખાસ ધ્યાન આપતા.

જોહાન વોલ્ફંગ વોન ગીટે અઢાગમી સદીના ઉપાકાલે નેઈમાઝ પ્રજા થિયેટ્રના ઉપરી હતા તેમણે નવી નાટ્યસંવિધાન કલાના ધણા અંગો પર સારુ એવું પ્રયત્ન સ્થાપ્યું હતું. શુદ્ધ વાચન અને તાલીમ પર તેમણે ધણો જ ભાર મૂક્યો હતો તેમણે જાહેર કરેલું કે " નાટકના પ્રયોગમા ન કરવાનું હોય તેનું કાર્ણ જ તાલીમમા ન કરવું " એવો મત તેમણે સેવેલો. નટોની પસંદગીના પ્રશ્ન પર તેમણે પ્રખ્યાત નટોને બદલે નાટ્યમૂ પર ભાર મૂકેલો. નવા નટો પસંદ કરતી વખતે નવા નટો આખા નટ્યમૂમા બગાડ મનમેળ સાધી શકે છે તે નહિ તે તપાસીને જ તેને દાખલ કરતા પસંદ થયા પછી ગીટેનું સર્વોપગી શાસન સ્વીકારવું જ પડતું. પી એ વો ફે તેમના નાટ્યમૂના એક ઉત્તમ નમૂ હતા તેમણે કહેલું કે " ગીટે રેજનું વિભાગીકરણ ચોક્કસ દુકકાઓમા કરતા અને તે ચોક્કસ ખાનાઓમા નટોના ઊંડવા બેસવાના સ્થાનો નક્કી કરતા અને આવી ગ્યના સુદૃઢ દશ્યગ્યના ઘડવાની દૃષ્ટિએ જ થતી.

લખાતા નાટકો પર Pictorial Stageની અસર પડી ન હતી તેથી એન્ટીંગ, સેટિંગ્સ અને વેશભૂષા પર જ ખાસ ધ્યાન દેવામા આવતું. સંવિધાનકલામા આ તરફો પર જ મુખ્ય ધ્યાન દેવાતું.

નાટ્યકલા તો બહુજન સમાજની રુચિ પર નિર્ભર છે તેથી તેમા થતા સુધારાવધાગ તે ધધાને ઘણી જ ધીરી ગતિએ સ્પર્શે છે, વળી ઇતિહાસ કહે છે કે સુધારાવધારા નાટ્યકારોના ખાનગી તાહસોમા જ પ્રથમ દેખા દે છે ટાલમા નામના એક ફ્રેન્ચ નટો

ઓગણીસમી સદીની શરૂઆતમાં બહોળું જરૂર છે જે સત્ય નાટ્યમાં મળતું નહિ, તેથી એ સત્ય વેશભૂષામાં સીચી સતોષ માનવે પડતો.

ઇંગ્લેન્ડમાં પણ નવી દૃષ્ટિના સત્ય તો વેશભૂષા અને અભિનય કલામાં દેખાયા—નાટ્યની લેખન શૈલીમાં નહિ. તેની નવા દૃશ્યમૂલ્યો પ્રગટ થવા માટે રોકસ્પિયરના જ નાટ્યોનો ફરી-ફરી ઉપયોગ કરવામાં આવતો. ઓગણીસમી સદીના એક-એક મેનેજરે રોકસ્પિયરના નાટ્યો રમી કરવામાં શ્રેય એન્ટરની કે મેનેજરની દૃષ્ટિ નહોતા ગણતા પણ તેથી કાર્થિક વધુ કલાત્મક હતું ગણાતો.

જોશન ફીનીષ મેન નામના વિખ્યાત નટ-મેનેજરનું લક્ષ્ય તો “એક નધુ ભૂત અને વડુ સમૃદ્ધ સવિવાન કરવાનું હતું—જેમાં બધી જ વિગતો પર ધ્યાન દેવાયું હોય. આ તેના મહત્ત્વના અંગો પર અને દૃશ્યમૂલ્યના તથા વેશભૂષા દ્વારા નાટ્યદૃશ્ય સુગ્રામ અને કલાત્મક પૃથ્વીતાવાળું દેખાય.

લંડન થિયેટરમાં પ્રવર્તતી અગત્યકતા હાવવાનો પ્રયત્ન સ્પષ્ટ પ્રયાસ હતો. તેની વ્યવસ્થિત શિસ્તમદ્દ નાનીમ પ્રથાએ લંડનના નટોની અગત્યતા તથા અહતાભરી ગ્રેવિટીપૂર્ણ ભજવણીના શિસ્ત સ્થાપી.

બ્યારે મેકરેડી મેનેજર થયો ત્યારે તેમણે સંવિધાનના માનોમાં ઘણા જ ફેરફારો થોડી રીહર્સલો તો નટો માટે (કલા કસમ જાણનાર માટે) કસોટીરૂપ બની ગયા. તેણે દર્શન આયોજન, પ્રકાશ અને મચ્છનનાઓ પર ઘણો જ ભાર મૂક્યો, આ તત્ત્વોમાં, સવાદ સ્થાપવા પ્રયત્ન થયો, મેકરેડીએ તૈયાર કરેલ ‘મેકબેથનું’ પાઠ્યપુસ્તક તપાસી એલન ડાઉનરે કહેતું કે “સંવિધાનમાં એકતા દેખાય—અગ્રતા થાય તેનો મેકરેડી ભાગ્યપૂર્વક આગ્રહ કરતા, આવા આગ્રહમાં ભાવિમાં અગત્યનાર ‘અગ્રહ’ ઊંડોળા કેન્દ્રો.”

આ મદીના મધ્યભાગ સુધીમા ડેમ્પન અને મેકરેડી જેવા દિગ્દર્શકોના પરિશ્રમના કળા દેખાવા નાખ્યા અને સેમ્યુઅલ રેલ્સ નામના દિગ્દર્શકે સેડલર વેસ થિયેટ્રમ્નું રૂપાંતર કરી નાખ્યું. લાગણી-પ્રધાન નાટ્યો લખવાના થિયેટ્રમા નેક્રોપિનગના નાટ્યે લજની તેણે સેડલર વેસ થિયેટ્રમા ગણિય નાટકગૃહ સ્થાપી દીધું. આ નાટ્યમા અખિલાઈ અને સમન્વય પણ ઘડેલું જ્યાં ધ્યાન અપાતુ હતું.

સેમ્યુઅલ ફેલ્ડસના સમકાલીન હેન્રી માર્લેએ લખેલું, કે “મીડસમગ્ર નાઈટ્સ ફ્રીમ ગ્લૂ કગ્વામા મી રેલ્સે એક પણ માટે પણ નાટકમા પ્રવર્તેલા સર્વોપની જ્ઞાન નજર બહાર જવા દીધો ન હતો. અને આ તત્ત્વ તેની સંવિધાનકલાના ગદ્યસમુ છે. આ નિયમ અનુસાર જ ‘સેડલર-વેસમા’ કામ ચાલે છે’

‘આર્સ ક્રીન’ પણ ફેલ્ડસ જેમ “વ્યવસ્થાપકમા ગત્તી” કહેવાયા, કાગળ કે તેમણે નાટકની દસ્યગ્યનામા ઉત્તમ ગુણ સિદ્ધ કરવા તથા તેની કલા પર્યું કરવા પૂરપૂરી કાળજી લીધેલી તેમના લઘ્ય અને સ્થાપત્યની દૃષ્ટિએ સાચા સેલ્સ પણ ગોવાયેની નટોની ક્રિયાઓ ઘણી જ સવાદિત દેખાતી હતી. તેમના સંવિધાનથી ચડિયાતા ખીમ નાટ્યો જ થતા ન હતા, કાગળ કે આર્સ ક્રીન પોતે જ તેમના પણ સીધી રીતે તાત્કાલિક જ્ઞાન આપતા હતા.

ગેઝિકથી ક્રીન સુધીની પ્રગતિનું એક પરિણામ તો અવશ્ય આવ્યું જ હતું કે નાટ્યપ્રયોગ—શિ પનો દસ્તકલા તરીકે સ્વીકાર થયો. દમ્પ તત્ત્વ તે પાયાનો સિદ્ધાંત ગણાયો, છતાં ‘અખિલાઈ’—‘સમન્વયવાળી અખિલાઈ’ નાટકના સંવિધાન—શિલ્પમા પ્રગટ થતી જોઈએ તે આદર્શ સિદ્ધ કરવાનો બાબી રહેતો હતો.

આ આદર્શની રૂપરેખા સ્પષ્ટ રીતે દૃષ્ટિમા આવી ગઈ હતી. આ મહાન નાટ્યવ્યવસ્થાપકોનું આ ધ્યેય સિદ્ધ કરવા માટે પાયાનું

ચથુતર તો જર્મન ઉમરાવોમાં એક અગ્રાત ઉમરાવ કલાકાર જ્યોર્જ લીનો ડ્યૂક ઓફ સેકસે-મેનીનજેનના હાથે જ થયું હતું. આ ભવ્ય આદર્શ આ ડ્યુકના અધ્યાત્મ પરિશ્રમને પરિણામે નક્કર આકાર લીધો.

૧૮૧૪ની મેની પહેલી તારીખ એ દિગ્દર્શકરૂપી આદર્શ વ્યક્તિત્વની સ્થાપના માટે દિગ્દર્શનના ઇતિહાસમાં સોનેરી અક્ષરે લખાયેલો દિવસ છે. તે દિવસે ડ્યૂક ઓફ સેકસે મેનીનજેન પોતાનું કલાકાર-ચમૂ બર્લિન લઈ આવ્યો. કિરેક્ટર સંચાલિત નટ્યમૂની સિદ્ધિ તે દિવસે પ્રગટ કરવામાં આવી. તેણે પરંપરાગત બધા જ અખતરા અને તરફીબોનો ઉપયોગ કર્યો હતો. [દા. ત. શિસ્તબદ્ધ તાલીમ: શિસ્તબદ્ધ અખિલાઈવાળો અભિનય: ઐતિહાસિક સાતત્યવાળો સેટસ અને વેશભૂષા—આ તરવો વાસ્તવદર્શી રંગ-ચિત્ર સર્જવા આવશ્યક તરવો તેણે સંયોજેલા.] પણ પુરોગામી દિગ્દર્શકો કરતાં એક મુખ્ય તત્ત્વમાં તેમની પ્રગતિ વિશેષ હતી. ચીતરેલા પડદા—સેટ્સ અને નટો વચ્ચે જોભો થતો વિરોધ કચૂકે ઘટાડી નાખી, બન્ને વચ્ચે સહકાર અને સમાધાન લાવવા તેણે જાગ્રત યતન કરેલો. તેના વિવેચક—પ્રશંસક લી સાયમનસનના શબ્દોમાં કહીએ—
“અભિનય ક્રિયા કરતી માનવી આકૃત્તિને રંગમંચના સમગ્ર ચિત્રનું જ અંગ બનાવવામાં આવી હતી.”

ફ્રાંસ વગેરેની સંવિધાન કલામાં ચિત્રકલા જેવો લય-સંવાદ (પટ્ટાદભૂ અને પાત્રોનો) એક ચમકારાની જેમ પ્રગટ થતો હતો. પણ ડ્યૂકની સંવિધાન કલામાં તો એકમાંથી બીજી નાટ્ય ક્રિયા અને એમ એકમાંથી વહેતી બીજી—અને બીજીમાંથી ત્રીજી—એવી ‘ગતિક્રિયા’ શ્રેણીઓને પરિણામે સરળતો લયસંવાદ પ્રગટ થતો હતો. ડ્યૂક એક્ટર અને સેટ વચ્ચે લયસંવાદ સ્થાપ્યો એટલું જ નહિ

પણ નવા નવા કાર્ય-વ્યાપારો (ગ્રેજ પીઝનેસ) શોધી, ઉમેરી, નાટકની દૃશ્ય શક્તિ વધારી શકે તેની રીતે નાટકની સ્ક્રિપ્ટને તેણે નવેસથી ઘડી એટલે કે નાટ્યની સ્ક્રિપ્ટનો અર્થ પણ 'નાટ્ય દૃશ્યશક્તિ' ધ્યાનમાં રાખી તે કગતો. દૃકામાં ગજબૂમિની વિધવિધ કલાઓના માધ્યમને ધ્યાનમાં રાખી નાટકનો અર્થ તે ઘટાવતા.

કચૂકની “ગ્લિસ્ટચ” તરીકે સર્વોપની સત્તા હતી અને તેથી આની ગૂઢણીવાળું એકીકગણ-સમન્વય શક્ય હતું તેની પત્ની અને તેનો સ્ટેજ મેનેજર ‘લુડવિગ કોનેક’ તેની મદદમાં ગ્રહેતા જ છતાં તે પોતે જ પોતાના બધા જ નાટકોનો કલાત્મક સર્જક હતો. સેટ્સ અને વેશભૂષાનું વિધાન પણ તે જ કરતો અને તેથીયે આગળ વધી સ્ટેજ પર પ્રત્યેક ગતિ અને ક્રિયા, જીવાબેસવાના સ્થાનો પણ પોતે જ નક્કી કરતો. બધું જ નાટકની સંવિધાનકલાને વશવર્તી બનાવતું નાટ્યની ગજૂઆતનું સ્વરૂપ પોતે નક્કી કરતો અને લોખંડી શિસ્ત મળી આપતું કામ પસાડતું. ટોળાઓના દૃશ્યો ગ્યવા માટે તે ઘણો પ્રખ્યાત થયેલો અને એના દૃશ્યો તો લોખંડી શિસ્તથી જ સરળતા હતા. કચૂકની સંવિધાનકલામાં નટોનો ઉપયોગ નાટ્યની ચીજવસ્તુ જેવો હતો. આ દૃષ્ટિએ નટોનો ઉપયોગ જેટલી કુશળતાથી થતો તેટલું કુશળ સંવિધાન દેખાતું. કચૂકની નાટ્યસંવિધાનની કુશળતા નટોની ઓળખ અલિનયશક્તિનું પગિણામ કે પગિપાક ન હતી પણ પડદા, વેશભૂષા, ચીજવસ્તુ, સેટ્સ, તેમજ નટો આ બધાનો ઉપયોગ કરવામાં વપગતી કુશળતા પર જ સંવિધાનની ફોલોનો આધાર હતો.

નટોની અલિનયશક્તિ વડે નાટ્યસંવિધાન ન થતું, પણ આ સમગ્ર પ્રકારની સામગ્રીના કુશળ સંવિધાન વડે કુશળતાપૂર્વક વાપરવાની સામગ્રી તે નટ, અને તે દૃષ્ટિએ નાટકના દરેક નટને

(મુખ્ય પાત્રનો નટ કે સામાન્ય) નાનામાં નાનો પાત્ર કરવો પડતો—
 યા તો ફાળલ કલાકારનું સ્થાન તેણે લેવું જ પડતું. જે કોઈ નટ
 આવી રીતે કામ કરવા તૈયાર ન થતો તો તેને બગતરફ કરાતો.

ડચૂકની શક્તિઓ તાલીમના સમયમાં સચોટતાથી પ્રગટ થતી
 હતી. દશ્ય અને શ્રાવ્ય તત્ત્વોને લયસંવાદ વડે સાધી દશ્ય
 સર્જવામાં તે નિપુણ હતા. નાટકની રજૂઆતની એક પણુ શ્રીષ્ટામાં
 શ્રીષ્ટી વિગતને સમગ્રના અનુસંધાનમાં, પ્રમાણ—ભાન સાથે રજૂ
 કરવામાં આવતી—દરેક વિગત પર ધ્યાન અપાતું. કોઈ વિગતને
 સમયની અસરને જૂંસી નાખે તેવી બનાવાતી નહિ અને છતાં વિગતો
 પ્રત્યે સન્માન રહેતા. પ્રથમ રીડર્સનો પણુ સેટ્સ, વેશભૂષા, તથા ઇનર
 સામગ્રી સાથે જ કરવામાં આવના. ડચૂક પાસે આ કામ કરવા પૂરતો
 અવકાશ હતો. તેથી સંવિધાનમાં ધારેલી પ્રકાશ-જાયા મેળવવા—
 સિદ્ધ કરવા તે બધો જ પ્રયત્ન કરતો.

ડચૂક ઓફ સેક્ટસે મેનીનજેનના આગમનમાં નાટ્યપ્રયોગ શિષ્ટને
 એક ધડલેયો મળ્યો હતો. વિવેચકો માને છે કે તેના કાર્યની
 રૂપરેખા—તથા પદ્ધતિથી તો એન્ટવાન અને સ્ટાનિસ્લાવસ્કિને જીવન-
 કાર્યમાં દષ્ટિ અને વેગ મળ્યો. આ માણસે ગ્યાર્યુ' કે નાટકનાં
 સંવિધાનકાર્ય માટે એકે નિયામક—દિઝર્શક આવડ્યું છે. આવો
 માણસ સંપૂર્ણ સંવિધાનનું દર્શન કરે—અને પ્રત્યેક વિગત વિચારે,
 તે પર તેનો અંકુશ રાખી બધી વિગતોનું સંયોજન કરી અખિલાઈ-
 વાળું નાટ્યસર્જન કરી બતાવે. પ્રત્યેક વિગતને અર્થવાચક,
 અર્થ પ્રગટ કરનાર બતાવે; પ્રત્યેક અર્થ સ્થાપે; અને પ્રકાશ-આયોજન,
 વેશભૂષા, મેકઅપ, સન્નિવેશરચના, આમ વિગતોથી સત્તર એવું તંત્ર
 સર્જી નાટક રજૂ કરવું—જે નાટકનો અર્થ અભિનેત્રી કરી બતાવે,
 પ્રગટ કરી બતાવે, એટલે કે નાટકના આત્માને.

આમ સંવિધાનકલાના યગચ્છુ પડ્યા ત્યાં સુધી તો “નાટકને આત્મા” કવિના શબ્દોમાં જ વસેલો હતો, પણ સંવિધાનકલાની સ્થાપના પછી કવિ ક્રિયાનુ સ્થાન પછવાડે ધ્રુવેલાયુ કવિના કાવ્યમાં વિશ્વનું દર્શન થતું—આગવા જમાનામાં, હવે જાદવાતા દર્શ્યોની વ્યવસ્થિત સાકળીમાં વિશ્વ દર્શન થતું હતું. ત્યારે કે આ રોજ એક ‘મિનિયેચ’ જગત હતું. આમ દરપર ‘પગવાળું’ રોજ (જગત)—એવા યુગમાં પ્રગટ્યું હતું કે જેનું મૂલ્યાંકન કરવું—કગવવું તે સમયે સહજ કે સહેલું ન હતું.

આ નવી સંવિધાનકલાની સ્થાપનાથી ગગણ્યમિત્ર તંત્ર દેવું અને દેવું મુલાયમ મની શકે છે તે અપૂર્ણ થઈ ગયું હતું અને તે છતાં ધધાદારી માલિક કે નિયોજકનું વલણ આ નવા તત્ત્વ તરફ લાયજનક હતું જ. દેવો ઇન્વિંગ જેમ પ્રાપ્ત્યુ નાટ્યમકળોનો માલિક કહી શકતો કે ‘થિયેટર તો કવિ કરતા મહાન છે. કવિના વાક્યો બોલનાર નટો કરતા મહાન છે: થિયેટર માટે જ નાટ્ય જતાવવામાં આવે છે: અને થિયેટરો નાટક માટે નહિ જ.” (દેવો ઇન્વિંગ વિશાળ—ખગ્યાળ પાયા પર નાટ્યોની સંવિધાનકલામાં નિષ્ણાત હતા અને તેમનામાં ગ્રીઆતનું કલાકૃતિશીલ વિકસ્યું હતું).

પ્રકૃતિવાદ અને નાટ્યકલા

“નેચનાલિઝમ”—પ્રકૃતિવાદના આવવા સાથે માનવ તો તેના વાતાવરણના તથા પ્રકૃતિના પન્થિજો વડે ઘડાય છે તે વિચાર સર્વોપની બનતો જતો હતો. ગગણ્યમિત્ર જે સંવિધાનકલા વિકસી તેનો ઉપયોગ આ દિશા-ગ્યા પર થવા લાગ્યો.

આ નવી સંવિધાન કલા દ્વારા નાટક ગ્રી કરવામાં નાટકના પાત્રો તેમના વાતાવરણમાંથી ઘડાય છે તે હવે જતાવવાનું ગ્રી હતું. નાટકમાં જે વાતાવરણ ગ્રી થાય તે નાટકના પાત્રોના વલણ તથા ચિત્તની

ક્રિયાઓને ઘડનાર બળ તરીકે દેખાય તેવાં હોવાં જ લેઈએ. કવિ પોતાનાં પાત્રો પણ એવી રીતે આલેખે કે જાણે તેમનું ઘડતર તો તેમના વાતાવરણ પર જ આધારભૂત હતું.

આવો પ્રકૃતિવાદનો વિચારપ્રવાહ કલા-સાહિત્ય ક્ષેત્રે એમિલ ઝોલાએ શરૂ કર્યો અને આ પ્રકૃતિવાદે એક મહાન કાર્ય કર્યું કે નાટ્યપ્રયોગ-શિલ્પનો ઉપયોગ લેખકે (કવિએ) જે રીતે કરવાનો હતો તે દિશા બતાવી કવિ, નાટ્યપ્રયોગ શિલ્પ, અને પ્રેક્ષકોને એકતામાં લેડ્યા; આ ત્રિપુટીનો મેળ સ્થાપવા પ્રયત્ન થયો. આ આધુનિક દષ્ટિબિંદુ એમીલ ઝોલાનાં આગમન સાથે શરૂ થયું.

ઝોલાએ પોતાના લેખોમાં જાહેર કર્યું હતું કે ઓગણીસમી સદીની ચેતના મોલિયેરના યુગ જેવી ન હતી. તેથી તેણે જ—સમકાલીન પ્રજાની આરસી બને તેવું નાટ્યગૃહ—ત્યાં શક્ય બને તેમ ન હતું, છતાંય ઝોલાને એમ અવશ્ય લાગેલું કે ઓગણીસમી સદીની ચેતના વૈજ્ઞાનિક તથા અખતર-સંશોધન વૃત્તિવાળી હતી અને સત્ય શોધતી હતી. આ સત્યની શોધ કરતી ચેતના નાટકમાં—કલામાં પ્રગટ થઈ શકે જ અને નાટક-શાળામાં આ કાર્ય થાય તો જ નાટકશાળા જીવી શકશે. આમ નવી સંવિધાન કલામાં વૈજ્ઞાનિક શોધને લીધે આવેલા ફેરફારો પર તેમણે ભાર મૂક્યો અને વિજ્ઞાન તથા સત્યનું સંશોધન કેવી રીતે થશે તે બતાવ્યું. ખીજે પગલે તેમણે કહ્યું કે એવા નાટક લખો કે જે બાહ્ય દશ્યરચનાના તંત્ર પર અંકુશ સ્થાપે અને દશ્યરચના નાટકની રજૂઆત માટે જીવનનું સાચું વાતાવરણ જ બની જાય—તેણે દેખાય.

ઝોલાએ તો ક્રાંતિકારીની રીતે જાહેર કરેલું કે ચિયેટરે પણ પ્રકૃતિવાદ સ્વીકારવો જ રહ્યો. એટલે કે ચિયેટરમાં બધું જ કુદરતી દેખાતું લેઈએ : વાતાવરણ (પથ્થાદભૂમિ) તથા અલિનપક્ષી.

પણુ જ્યારે નની શૈલીના નાટકો લખવાવા માડયા ત્યારે પ્રેક્ષકોએ તો જાણે કે એક આયોજન અનુભવ્યો હતો, પ્રેક્ષકોની સહાનુભૂતિ અદ્વિતીય થઈ ગઈ, તેનું સ્થાન એક વેધક વૈજ્ઞાનિક દષ્ટિએ લઈ લીધું, પણુ છતાંયે એક અર્થ એક પ્રકારે દિગ્દર્શક પ્રતિવાદના સિદ્ધાંતો પર ગ્યાયેલ નાટક લખવાવા ખાસ પ્રકારનું પ્રેક્ષકગણ એકન કરે અને તેને Facsimile Stage પર ગ્રહીત કરે ત્યારે આત્મસંતોષ આપે તેવો એક નાટ્યાનુભવ જાણે કે સંજીવન થયો હતો અને જાણે કે કાંઈક 'નવીન' તત્વ આવ્યું હતું તેનું વાતાવરણ સર્જાયું હતું.

આવા Facsimile Stage પર જેમા પ્રતિ જેનું જ આબેહુબ સર્જન-સંવિધાન ગ્રહીત કરવા આગ્રહ ગણાતો હતો તેવા Facsimile Stage પર પણુ ડિરેક્ટરનું સ્થાન તો અનિવાર્ય જ હતું.

પિકટોરીઅલ સ્ટેજમા (ફેમમા મહેલા ચિત્ર જેવો રંગમય) દિગ્દર્શકનું સ્થાન પ્રધાન બની ગયું હતું, આ Facsimile Stage પર પણુ દિગ્દર્શકનું અનિવાર્ય સ્થાન સ્થપાયું હતું.

પ્રતિવાદની પ્રગતિ સાથે ચારે તરફ એક પ્રકારની સ્વતંત્રતાની નૂતન હવા જાણે કે ફેલાઈ ગઈ આ સ્વતંત્ર હવાની પ્રેરણા નીચે સ્વતંત્ર પ્રકારની ગ્રહભૂમિ પણુ સર્જાતી હતી આવા મુક્ત ધિયેટરોમા દિગ્દર્શકોનું (જેઓ આ સિદ્ધાંતો સમજતા હતા તથા તેના પ્રયાનમાં હતા) ઘણું જ વર્ચસ્વ હતું અને આમ રંગભૂમિની દષ્ટિએ પણુ દિગ્દર્શકનું સ્થાન મહત્વનું બન્યું હતું આ નવા ગ્રહભૂમિ દિગ્દર્શક એ મહત્વની વ્યક્તિ હતી આ નવા જીવન સિદ્ધાંતોમા જનસમુદાય શ્રદ્ધા ગણાતો થયો હતો તેને માટે નવા નાટકો, નવી દષ્ટિઓ, નવી સંવિધાનકલા સાથે ગ્રહીત થવાની શરૂઆત થઈ હતી નવા દિગ્દર્શકોનું આ કાર્ય હતું, તે માટે તેનું

મહત્વ ધણુ હતું પરિસ્થિતિ જે કે પૂર્વવત્ ન હતી. સમગ્ર જનસમુદાયને આવરી શકે તેની રગભૂમિ સ્થપાઈ ન હતી. પણ જનસમાજ દુકડાઓમા બૌદ્ધિક, હાર્દિક અને હિતોની દષ્ટિએ વહેચાઈ ગયો હતો. આવા દુકડાઓમાથી પોતાના નાટક માટે પ્રેક્ષકોની પસંદગી કરવામા આવતી અને આન પ્રાચીન આદર્શની લગભગ પાસે આવે તેવો પ્રેક્ષકગણ તૈયાર કરવામા આવતો હતો અને તેની સામે નવા જીવન મૂલ્યોવાળા નાટ્ય ગ્રન્થુ કરવા પ્રયત્ન કરવામા આવ્યા.

આદ્રે આન્તવાન—આ નામ પ્રતિવાદના યુગમા ચમત્કાંતિક નામ છે. પહેલો ફ્રેન્ચ ડિરેક્ટર જેણે એમિલ ઓલાનો ‘માનવ’ ટેન્ક પર ગ્રન્થુ કર્યો વાસ્તવિ તામાથી લીધેલો—વેહી માસવાળો—અને જે મનુષ્યને સમજવાનું શાસ્ત્રીય પૃથક્કરણ થઈ ગયું હતું તેવો મનુષ્ય લઈ તેને ટેન્ક પર ગ્રન્થુ કરવામા આવ્યો. આદ્રે આન્તવાન તો પેરિસની ગેસ કંપનીમા એક કારકુન હતો. તેણે પોતાનું નટ્યમ જમાવ્યું હતું (તેણે એમિલ ઓલાનું Jacques Damour લગવ્યું અને તેમા વાપગવાની ચીજવસ્તુઓ, તથા ધગવખરી ડિરેક્ટરના મકાનમાથી જ લાવેલા.)

“Theatre Libre” એ તે જમાનાનું “આઝાદ થિયેટરમા” નમૂનારૂપ હતું. તેમા તેણે ઓલાનો “વાતાવરણ”નો સિધ્ધાંત જીવતો જાગતો કરી અજમાની લેયો. “સાન્સેય” નામના વિવેચકને લખેલા પત્રમા આન્તવાને નરી રગભૂમિનો મૂળભૂત પ્રશ્ન ગ્રન્થુ કર્યો હતો કે “વાસ્તવાદ કે કુદરતવાદની સ્પષ્ટ અસર નીચે લખાયેલા સાહિત્યમા “વાતાવરણ” અને “બાહ્ય તત્ત્વોની” અસર સ્પષ્ટ રીતે સ્વીકારવામા આવે છે અને આ તત્ત્વ અગત્યનું છે તો પછી નાટકમા “વાતાવરણ” અને “બાહ્ય તત્ત્વ” તરીકે સ્વીકાર એ અનિવાર્ય

ભેર તરીકે જરૂરી નથી ? તેથી “બાલ્ક” — પર “વાતાવરણ” પર મહત્ત્વ અપાતુ હોવાથી “પરિસ્થિતિઓ” ની નજીબૂમિ જિભી થાય છે તેથી Meteor En Scene માટે કિરેમટ આવશ્યકજ છે કાગણુ જો કુદરતવાદી નાટ્ય “સાચી રીતે” ન લજવાય તો તે પ્રેક્ષકોની દ્રષ્ટિએ નિષ્ફળ જ જવાના.

‘કચુક ઓફ શેમ્પે મેનીનજેન’ની સિદ્ધિઓ ધ્યાનમાં ગાખી આન્તવાને પોતાનું કામ કર્યું અને નટો શિસ્તબદ્ધ સફળ કામ આપી શકે તેની ચાની તેણે પકડી નીધી પણ મેનીનજેનના Plastic Pictorial (જૂદા જૂદા આકારો અને સ્વરૂપો ધારણ કરે તેના ચિત્ર-મય) રજેથી આગળ વધી તેણે ચિત્રમય ગમ મચના (પિક્ચોરીઅલ રજેના) તરવાથી ચે વધારે છતાં તેનું જ આબેહુલ (Facsimile) રજે થકયુ આન્તવાન માટે દર્શનગચના તો એક સવાદિત પચ્યાહૂમિ કગના કાષ્ઠક વધારે હતી ન પાત્રોમાં જીવતર થકના વાતાવરણરૂપ હતી પોતાની દિગ્દર્શન પધ્ધતિનું વચૂન કગતા આન્તવાને કહ્યું ‘એ ઉપયોગી છે અને અનિવાર્ય છે કે રજે પર જનના ધગનાઓની ચિતા ગાખના વિના દર્શનગચના અને વાતાવરણુ ગોખના જોધએ કાગણુ કે ચાનાગણુ જ પાત્રોની હિચાલ-ગતિ-કિનાઓ સજે, તેથી ઉનદુ સાચુ નથી આમ વાતાવરણુ સગજ લીધા પછી આન્તવાન એ વાતાવરણુમાંથી નટો સામેથી ચોથી દિવાલ ખસેડી લેતા જેથી જીવનનો હમ્મહ વ્યાપાર જાણે કે પ્રેક્ષક સામે દર્શમાન થતો હતો.

આન્તવાનનું “ચિયેગ લાઈઅ” એ તો ઓટો આહમ નામના દિગ્દર્શક માટે એક નમૂના રૂપ હતું આ ઓટો આહમ તો ફેરી ખુબેન ચિયેગનો જર્મનનીનો પ્રતિવાદી પ્રવાહનો (Naturalist) દિગ્દર્શક હતો નવા નાટક પ્રતિ તેની લક્ષિત સજગ હતી આન્તવાન કગતા ચે વધારે, કાગણુ કે આહમ તો એક વિદ્યાન અને વિવેચક જાને

હતો. આ બંને પ્રકારના વ્યક્તિત્વવાળો આહમ આગળ હિપર દિગ્દર્શક બને છે: વિવેચક હતો ત્યારે આહમે લખેલું, “રેપરટરી થિયેટર”માં દિગ્દર્શકમાં બે શક્તિઓ હોવી આવશ્યક છે જ: (૧) દિગ્દર્શન કરવાની (૨) અને નવું સાહિત્ય શોધવાની. આન્તવાન જેમ આહમ પ્રકૃતિવાદી નાટકો લખવવાની પ્રક્રિયામાંથી સરી પડી પ્રકૃતિવાદી શૈલિમાં જ બધાં નાટકો લખવતો થઈ ગયો. બધા નાટકો લખવવાની આહમની શૈલિ પ્રકૃતિવાદી બની ગઈ. ૧૮૯૪માં Deutsches Theatre તેની નીચે આવ્યું ત્યારે તેનો ખ્યાલ આન્તવાન જેવો જ કાંઈક હતો કે:— દેખરેખ ‘પ્રાચીન શિષ્ટ નાટકો લખવવાં પણ પ્રાચીન કે રૂઢિચુસ્ત પ્રણાલિ પ્રમાણે નહિ: નવી પદ્ધતિઓ અને નવું દિગ્દર્શન વાપરી એવા નાટકોને જીવંત બનાવવાં.’

નટો અને નાટ્યલેખકો સાથે કરવાનાં કામો વિચારી આહમ પોતાના દિગ્દર્શન કાર્યની રૂપરેખા ઘડતા. હેત્રીક લોખે વાચિક અભિનય પર ઘણો ઝોક આપેલો. મેનિનજને “સાચા સ્ટેજ પર જીવનાજગતા કુદરતી માણસો ખડા કરેલાં નહિ”—આ બંનેની નબળાઈઓ સુધારી તેમણે નવીન માર્ગ કાપવા પ્રયત્ન કરેલો. આહમનું પોતાનું નામ ભાગ્યે જ દિગ્દર્શક તરીકે જાણતું. પણ કાલાનુંકમે તેની શૈલિ જ આહમની શૈલિ તરીકે ઓળખાઈ. ‘આહમ શૈલિ’ જ જર્મનીની પ્રકૃતિવાદી શૈલિ તરીકે જગજહેર છે.

નાટકનું આંતર હાર્દતત્વ સમજીને જ દિગ્દર્શન કરવું જોઈએ: આવો આહમનો મત હતો. આ કામની રજૂઆતમાં એ વસ્તુનો ભાવ તથા મન-અવસ્થા, મનસ્થિતિ, પ્રકાશ અને છાયા ભાવવાની શક્તિ તેનામાં હોવી જોઈએ. તે કહેતો કે જે કાંઈ કરો કરો તેની ‘રજૂઆત’ કરો. જે નાટ્યલેખકના સર્જનને જીવંત બનાવી અભિનેય કરાવવા પ્રયત્ન કરે તે દિગ્દર્શક પોતે તો એ લેખકે આલેખેલ બધા ભાવો,

વિચારે, અને તેમની ઝીણામાં ઝીણી છાયાઓ—રેખાઓ, રજૂ કરવા શક્તિમાન હોવો જ જોઈએ. જે ભાવો વગેરેનો રણકાર તે રજૂ કરે તે પ્રેક્ષકોમાં રણકવા જોઈએ—ઘંટડીના નાદ જેમ.

Freic Buehneમાં જાહમનું મુખ્ય કામ તો, આ ધ્યેય સિદ્ધ કરવા માટે ‘નાટ્ય-કાર્ય’ શોધવાનું હતું. જાહમ પાસે નાટકકર્તાની હતી પણ પોતાના કાર્ય માટે તે ધંધાદારી નડેનો ઉપયોગ કરતો અને નાટકો રજૂ કરતો. ડ્યુએસ થિયેટરમાં પ્રોડ્યુસર થવા પાછળ તેની દષ્ટિ આવે એક નટ્યમૂ મેળવવાની હતી. જે દ્વારા તે પોતાનું ‘ધ્યેય’ પામી શકે. નટો તથા કસખીઓની જમાવટ કરવાનું લક્ષ્ય તેણે રાખેલું—અને આ રંગભૂમિ પર બધા કલાકારો તથા જુદી જુદી કલાઓનું સંયોજન કરવાનો (ensemble)નો આદર્શ તેની નજર સામે હતો. આન્તવાન અને સેકસે મેનીનજન જેમ સર્વ કલાઓનું સંયોજન કરવામાં તેણે લક્ષ્ય સિદ્ધિ જોયેલી પણ સેકસે મેનીનજનથી એક વસ્તુમાં તેની પ્રતિભા આગવી તરી આવી તે આ હતી. ડ્યુકે સંયોજન કલા સ્થાપી પણ નટને ચીજવસ્તુ જેવો, પદ્માદ્ભૂ જેવો બનાવી દીધો. જાહમે (એન્સેમ્બલ સંયોજન)માં નટનું તો સર્વનાત્મક સ્થાન ગોઠવ્યું. તેણે નટને મહત્તા આપી, નટને ગૌરવભર્યું સ્થાન આપ્યું.

જાહમ કે આન્તવાને નાટકની રજૂઆત માટે regiebuch—ચોપડો—કે સંવિધાન-યોજનાનો ઉપયોગ કર્યો નથી; જાહમ તો ‘નાટક રીહર્સલોમાં આકાર લે’ તે જ બરાબર છે એમ માનનાર હતો તેથી આગળથી નિયોજેલ—નક્કી કરેલ એવી સંવિધાન-યોજના માટે તેને આવશ્યકતા ન હતી. શા માટે પૂર્વયોજિક સંવિધાન-યોજના તૈયાર નહિ કરી હોય તેનું કારણ એ હોય શકે કે લેખકની Script માટેની તેની મમતા તથા તે વિષે એટલી બધી નિમકહલાલી તેનામાં હતી. તેણે પોતાની

દિગ્દર્શનમ્હાના નિસ્તાર માટે લેખનની રૂનિને ઓગરૂપ બનાવી ન હતી તેમજ એ કૃતિપત્ર પોતાનો કલ્પના વિસ્તાર કન્વો યોગ્ય ધાર્યો નહિ હોય

કોન્સ્ટન્ટિન સ્ટાનિસ્લાવસ્કી તો પ્રકૃતિવાદી દિગ્દર્શક માલ મહાન દિગ્દર્શક હતો અને બ્રાહ્મ તથા આન્તવાન કગ્તા એક રીતે જુદો પડ્યો, નાટ્યનત્વ સાથે નહિ (Sea gull) — (Lower depths)

સીગલ, લોઅર ડેપ્થસ તથા ઓથેવોમા પ્રગટ થયેલી ત્રિવિધાન યોજના વાચતા સ્પષ્ટ વગ્તાય છે કે કલાની દૃષ્ટિએ તેણે ઘણા જ વિકાસ કર્યો છે હતા તેમણે એ પણ દેખાય છે કે નાટકની રૂતિ જ પૂર્ણપણે સ્ટા માટે પ્રેરણાતુ મૂળ ન હતી તેમના શરૂઆતના વર્ષોમા નાટકી તત્ત્વવાળી રૂતિઓ તેમની દિગ્દર્શન કલા-શક્તિની અભિ-વ્યક્તિ માટે તથા તેના નિસ્તાર માટે પાથો હતો ૧૮૯૬મા 'Bells' નાટક ગ્રૂ કન્વામા તેમણે સ્વયં કંપનાના અ કુશળી દોગર્ઠને જ તે નાટક ગ્રૂ કરવું અને આ Melodramatic પત્તદગી પણ તેમણે એ જ કાન્ણે કરેલી કાગણુટે વડુમા વડુ પશ્ચાદ્દશૂમિની અસરો (Stage Effects) કરવાની તેમા શમ્મતા હતી

તેણે ગગ્નૂમિ પગ ઘણા વર્ષો કામ કર્યું આ લાગ્યા ગાળામા જણે કે દિગ્દર્શકના ઇતિહાસના બધા જ ક્રમ પાસા તેમણે જીવનમા અનુભવી લીધા મેનીનજનના Pictorial Stageના શિષ્ય તરીકે શરૂઆત કરી, ત્યાથી Facsimile વાન્તવર્ષી દિગ્દર્શક બની નવા નવા લેખગેના નાટકો લજ-આ અને આ બધાથી મે પગ થઈ ગગ-કલાના ઊંડામા ઊંડા મૂળ સોધવા તગ્ક તે વળ્યો

હુડવિગ કોનઝેક મેનીનજનની દુર (૧૮૮૦)નો દિગ્દર્શક હતો તેના કામકાજનું સૂક્ષ્મ અનલોકન કરી તેણે આપખુદ-દિગ્દર્શકનો (Autocrat-Director) ખાલ સ પાદન કર્યો તેણે લખ્યું છે “મે કોનઝેકનું અનુકરણ કરવા માગ્યું અને સમય જતા

હું પોતે ‘આપખુદ-દિગ્દર્શક’ થઈ ગયો અને ખીજા રશિયન દિગ્દર્શકોએ મારું અનુકરણ કરવા માંડ્યું. આમ આપખુદ દિગ્દર્શકોનો એક વંશ જિભો થયો; પ્રજ્ઞાસિ શરૂ થઈ. પણ કમનસીબીની વાત એ હતી કે આ બધા નવા દિગ્દર્શકોમાં કોનેજેકની મેધાશક્તિ કે દિગ્દર્શનશક્તિ ન હતી, અને તેથી તે બધા લગભગ નાટકિયા વ્યવસ્થાપકો બની ગયા, જેઓ નટોને ચીજવસ્તુ જ ગણતા હતા, અને જેમની દૃષ્ટિએ ચીજવસ્તુ ખસેડવાની હોય તેમ જ પ્યાદા જેમ જ આ નટોને ચલાવવાના છે એમ માનતા હોય છે.

‘સ્ટાનિસ્લાવસ્કીને કોનેજેકમાં એક તત્ત્વ ઘણું જ ગમ્યું’. તે તેની સંજ્ઞાત્મક એવી દિગ્દર્શકની કલ્પનાશક્તિ : આ શક્તિ વડે બિન-અનુભવી નટો વડે પણ અદ્ભુત પરિણામો લાવી શકાતાં હતાં. મને તે વખતે એમ લાગેલું કે અમે શોખીન દિગ્દર્શક તો કોનેજેક અને ડ્યુક ઓફ સેક્સે મેનીનજનની જ સ્થિતિમાં હતા. અમારે મહાન નાટકી ભજવવાં હતાં અને મહાન કવિઓના વિચારો અને ભાવોને અમારે અભિનય કરી બતાવવા હતા, પરંતુ અમારી પાસે કુશળ નટો ન હતા. તેથી બધી સત્તાઓ નિયંત્રકના હાથમાં જતી રહી, કારણ કે આ નિયંત્રક નાટકનું સંવિધાન સીનરી, ચીજવસ્તુઓ અને કલ્પના-શક્તિના સંયોજનથી કરી શકતો હતો. આ કારણે મેનિનજનનું સર્વોપરી આપખુદપણું મને આવશ્યક લાગ્યું હતું.”

બાહ્ય વાસ્તવિકતાની વિગતે વિગતથી લરપૂર પૂર્ણતા જોઈ સ્ટાનિસ્લાવસ્કીએ પોતે એ પદ્ધતિ સ્વીકારેલી હતી. આર ફિયોડોર નામનું એલેક્સી ટોલસ્ટોયનું નાટક તૈયાર કરવામાં તેણે મૂળ ઐતિહાસિક સ્થળો જોવા તથા મૂળની ચીજવસ્તુઓ ખરીદવાનો આગ્રહ સેવેલો, પણ આ આગ્રહ વિશે જીવનના પાછલા ભાગમાં મનન કરતાં તેઓ કહે છે કે “એ કલાત્મક સત્ય તો માત્ર બાહ્ય તત્ત્વોનું જ હતું. એ તો ચીજવસ્તુઓ,

રાયચીકું, વેશભૂષા, પ્રકાશ અને ધ્વનિ, નાટ્ય કે રંગમંચના સ્વભાવ સાથે બંધબેસતા પાત્રોનાં બાહ્ય જીવનનું તથા તેની વિગતો—એવાં બાહ્યલક્ષી સંયોગ સંવિધાન—સર્જન હતું. પણ માત્ર બાહ્ય સ્વરૂપને જ અમે વાસ્તવિક રીતે રજૂ કરી શક્યા—જે માત્ર કલાત્મક અસત્ય હતું તે પ્રક્રિયાઓ જ અમારે માટે નવી દૃષ્ટિ—અર્થાદિઓ ખુલી કરી આપી!

આવું બાહ્ય સ્વરૂપ સર્જવા માટે સ્ટાનિસ્લાવસ્કીએ ઘણી જ વિગતોવાળી નોંધો રાખવા માડી. અનેક રીડર્સ'લોમાં આ નોંધોનું રેજ, જીવનમાં રૂપાતર થતું સંવિધાન યોજના અને રીડર્સ'લો એ જ દિગ્દર્શકના કસબના મુખ્ય શસ્ત્રો બનતાં ગયાં. કારણ કે આવા લાંબા તથા એ રીડર્સ'લો દ્વારા જ દિગ્દર્શક પોતાની યોજના તથા નાટ્યને પોતે ઘટાવેલો અર્થ અભિનેય કરાવી શકતો.

બાહ્ય વાસ્તવિકતા સ્થાપવા માટે યોજાતી રીતો સ્ટાનિસ્લાવસ્કીને અને એપોવના નાટક સીગલનું પ્રાથમિક સંવિધાન કરવામાં ઘણી મેદદરૂપ નીવડી. કારણ કે તેમને એપોવના નાટકમાં નાટ્યાત્મક મૂલ્યો જ દેખાતક ન હતા, એટલું તેમણે પોતે કબૂલ કર્યું હતું. તેમણે કહ્યું, “એક ખંડમાં સાવ નિવૃત્ત થઈ જઈ મેં અનેક વિગતોપૂર્ણ એવી રીતે સીગલ નાટક માંડી આંતરિક આખોથી જોયું તથા કાન વડે એ દબ્યો સાંભળ્યાં, તેમજ એ દશ્યો ફરી વાર લખી નાખ્યાં. એ પણ નટોના ભાવોની લેશમાત્ર દરકાર મને હતી જ નહિ. હું કહું તેમજ નટો અનુભવી શકશે જ તેથી મેં સૂચનાઓ લખી હતી. એ સૂચનાઓ અમલમાં મૂકવાની હતી જ. એ નોંધોમાં મેં બધું જ લખ્યું. કૃત્રીરીતે અનેકમાં— અને કેવા અર્થમાં દરેક વાક્ય ઘટાવવાનું હતું અને કેવાં અર્થમાં કવિનો અર્થ સ્પષ્ટ કરવાનો હતો. કેવા અવાજપલટા નટોએ વાપરવાની હતા—કૃત્રી રીતે ક્રિયાઓ કરવાની હતી—અને કૃત્રી રીતે તથા કથારે રેજ પર તેણે ચાલવાનું હતું, ઊભા રહેવાનું હતું કે બેસવાનું હતું. પ્રત્યેક દરન માટે મેં તરેહ-તરેહની નોંધ લખાવેલી. તેમાં પ્રવેશ તથા

જવું, બેંસરું, ઊંડરું વ. સૂચનાઓ હતી. દૃશ્યગ્યમાં વેળભૂષા, મેકઅપ, પાત્રોની ટેવો—બધું જ મેં લખેલું, એ સંવિધાન—પાઠમાં એક પૃષ્ઠ સીટી લઈ વાંચો. તો ઘણી જ ચીવટભરી વિગતવાર નોંધ તમને વાંચવાં મળશે. દા. ત. “ સિગારેટ પીતાં પીતાં, મોંમાં સિગારેટ ફેરવતાં, બહાર કાઢતાં, અંદર મૂકતાં, ધુમાડા લેતાં લેતાં કૉન્સ્ટેન્ટન પોતાની ઉક્તિ ખોલી નાંચે છે.”

જો કે સ્ટાનિસ્લાવસ્કીનું ‘આવું’ સંવિધાનકાર્ય મોરેક્ષ આર્ટ થિયેટર માટે ઘણું જ ફલદાયક નીવડ્યું, પરંતુ એખોવને આવી સફળતાથી સંતોષ થયો ન હતો. પોતાના સંવિધાન મૂલ્યોથી જે નાટક રમૂ થયું તે લેખકને લાગ્યું કે તેનું પોતાનું ન હતું. એખોવના આવા વિરોધી નિવેદનથી સ્ટાલિનની સર્જનાત્મક પ્રવૃત્તિ ઠંડી પડવાને બદલે બેવડી થઈ.

એખોવના નાટક માટે યોગ્ય સૈદ્ધી શોધવાની પ્રક્રિયામાંથી તેઓ નટ કલા અંગે વધુ ને વધુ સચિંત થતા. સ્ટાનિસ્લાવસ્કીન પગલે પગલે બાહ્ય વાસ્તવિકતામાંથી આતરચિત્તની (અંતઃકરણની) વાસ્તવિકતા તરફ વળી ગયો. બાહ્યથી આંતર તરફ જવાની પ્રક્રિયામાં તેમણે બાહ્ય સાથે સંબંધ તોડી નાખ્યો ન હતો. બદલે બાહ્ય તો વાસ્તવિકતા શોધવા માટે પ્રેરણાબળ બન્યું—બાહ્ય વાસ્તવિકતામાં તો આતરમુખ થવાની બાજુ કે તેમને ચાવી જડી. મેક્સીમ ગોર્કીના નાટક “ Lower Depths ”માં તેમને લાગ્યું કે તેમની સૈદ્ધી બદલાઈ રહી હતી. ખીટ્રોયની બજારમાં ગોર્કીએ બનાવેલ દૃશ્ય જોવા-સમજવા અને હુબહુ તેને આલેખવા— પોતાની સંવિધાન Script બનાવવાં તે ગયેલો. આ રચનાના અવલોકન પર ઝોક ન મૂકતાં ત્યાં વસતા લોકોનું અવલોકન કર્યું. આ પ્રકારનાં ઉદ્દેશ-પરિવર્તનથી તેને નાટકનો આતરિક અર્થ સ્પષ્ટ રીતે સમજાયો.

ખાલ્લ વાસ્તવિકતાની મર્યાદાઓથી સ્ટાનિસ્લાવસ્કીનો અસંતોષ વધતો જતો હતો. તે જ કાળમાં રશિયામાં “બિનજરૂરી સત્ય” (વાસ્તવિકતાનો અતિરેક) દૂર કરવા એક આંદોલન ઉપડ્યું. વાસ્તવવાદમાંથી પ્રતીકવાદ તરફ મેયેરહોલ્ડ અને ખીખ વળી ચૂક્યા હતા, અને તેણે આ જ કાળમાં ધોવાનસ્કચા સ્ટ્રીટમાં એક સ્ટુડીઓ સ્થાપ્યો. મેયેરહોલ્ડને ત્યાં પ્રયોગ કરવા તક મળી, અને આ રીતે નવા આંદોલનને વેગ મળ્યો. તેણે એ પોતે નવા રસ્તા—ચીલા પાડવા માંડ્યા અને તેમાં તેણે Andreyev એન્ડ્રેયેવ જેવા નવા લેખકોનાં નાટકો રજૂ કરવા માંડ્યાં.

એ સમયમાં યુરોપમાં પ્રકૃતિવાદ વિરુદ્ધમાં એક નવું આંદોલન નોંધપાત્ર પ્રગતિ કરી રહ્યું હતું. તેમાં જોર્ડન કેગ એક મુખ્ય કલાકાર હતા. રશિયામાં આ પ્રકૃતિવાદ વિરુદ્ધ શરૂ થયેલ આંદોલનને સમજવા માટે સ્ટાનિસ્લાવસ્કીએ જોર્ડન કેગને રશિયા આવવા આમંત્રણ આપ્યું. મોસ્કો આર્ટ થિયેટરમાં કામ કરવા કેગને ખોલાવવામાં આવ્યો હતો. તેમાં તેમનો ઉદ્દેશ એ હતો કે સ્ટેજ પર આવા નવા આંદોલનોની અસરો (દા. ત. ઇમ્પ્રેશનિઝમ) તો અવશ્ય વધુ સંસ્કારાયેલ અને કલાત્મક રીતે તવાયેલ વાસ્તવવાદ પોતે પચાવી શકશે. જે અસર અભિવ્યક્તિવાદ ઉપજાવવા માંગે છે તે જ અસર વાસ્તવવાદના વધુ સૂક્ષ્મ—(કલાત્મક) સ્વરૂપથી પણ આપી શકાય છે. ખીખ રસ્તા આવશ્યક નથી.

આમ વાસ્તવવાદનું કલાત્મક સ્વરૂપ હૂંઠવા નીકળેલ સ્ટાનિસ્લાવસ્કીએ માનવને મધ્યમાં રાખી કામ શરૂ કર્યું. નટ એટલે મનુષ્ય; મેયેરહોલ્ડના દેટલાક પ્રયોગો જોઈ તેને લાગ્યું કે મનુષ્ય સ્વરૂપને અધન (Abstract) ખ્યાલો રજૂ કરી શકે તેટલું બધું મુલાયમ નથી બનાવી શકાતું.

મન્યને મધ્યમાં રાખી કામ કરનાર આપખુદ દિગ્દર્શકનું ધારે ધારે નિયોજક—ગુરુમાં રૂપાંતર થયું,—અને આ નિયોજક ગુરુને એક પરમ સત્ય દેખાયું કે થિયેટરનું કેન્દ્ર તો નટ જ છે. આ વિકાસમાંથી એક એવું પરિણામ અવ્યું કે નાટ્ય-લેખકનું પણ નહું જ મૂલ્ય તેમણે

જ્યેષ્ઠ. નાટ્યલેખકનું સ્થાન તેની દૃષ્ટિએ નવો જ આકાર ધારણ કરી રહ્યું. નાટ્યલેખ એ દિગ્દર્શકની કલ્પનાશક્તિની અબાધિત લીલા તથા અખતરાબાજી માટે એકાદું તત્ત્વ ન રહ્યું. આમ ૧૯૨૭થી આગળ તેના જીવનની સક્રિયમાં સક્રિય ઉત્તર અવસ્થામાં સ્ટાનિ.નાં દિગ્દર્શક વિષેના ખ્યાલો પૂરેપૂરા બદલાઈ ગયા. તેમણે લખ્યું કે “કોઈ પણ દિગ્દર્શક નાટકનો સર્વોપરી ખ્યાલ શોધી ન કાઢે ત્યાં સુધી તેની રજૂઆત નહિ કરી શકે. અત્યારે આપણાં થિયેટરોમાં—મોસ્કો આર્ટ થિયેટરમાં પણ—નાટકના દિગ્દર્શકો નાટકના મુખ્ય ખ્યાલ પર ધ્યાન આપતાજ નથી, પણ વિવિધ પ્રકારની મુક્તિપ્રમુક્તિની મદદથી નાટકની રચના કરે છે; આવી સંવિધાનકલા નાટકકલાનો નિષેધજ છે. આવી મુક્તિપ્રમુક્તિઓ માટે તાળીઓના ગડગડાટ પડે છે—અને નટો આવી સોંધી કીર્તિ શોધે છે જ—પણ આવા સોંધા પરિણામ માટે પુશ્કીન અને શેક્સપિયરે નાટકો લખ્યા ન હતા.

આમ સ્ટાનિસ્લાવસ્કીનું વલણ બદલાયું. આ ફેરફાર સાથે દિગ્દર્શકના કસબનું દૃષ્ટિબિંદુ બદલાયું અને તેની સાબિતી સ્ટાનિસ્લાવસ્કીના શબ્દોમાં મળી રહે છે :

“નિયોજકો—દિગ્દર્શકની સામાન્ય રીતે પ્રથા એવી રહી છે કે તેઓ નાટકનો (ખીઝનેસ) વ્યાપાર તથા પાત્રોના ભાવો—તથા ભાગણીઓના ક્રમો અગાઉથી વિચારી, પોતાની દૃષ્ટિએ આ બધાનો ઢાળ ઢાળી રાખતા. રીહર્સલમાં આ ઢાળ નટો પાસે પડાવવામાં આવતો. નટો તદ્દન સ્વાભાવિક છે કે દિગ્દર્શકે બતાવેલો ઢાળ ઢાળવા પ્રયત્ન કરતા, પણ હવે હું રીહર્સલમાં આવું છું ત્યારે નટ કરતા વધારે તૈયાર થઈ હું આવતો નથી અને તેણે કરવાના કામની બધી જ કક્ષાઓમાંથી હું પણ તેની સાથે પસાર થાઉં છું. દિગ્દર્શકે નટની જેમ રજૂર્તિવાળું, તદ્દન તાજું મન ધારણ કરીને નાટકની તાલીમ માટે જવું અને નટ સાથે, નાટક સાથે, વિકસવું.” સ્ટા. એ ત્યારપછી વિસ્તૃત અભ્યાસ

અને સંશોધન બંધ કરી દીધા. તેમણે જાહેર કહ્યું કે, “આપેલા સંલેખોમાં કાર્ય કરતાં શીખવું તે જ અગત્યનું છે—અને એ જ સાચું પ્રયત્નરણુ છે. કામ કરતાં કરતાં, કાર્ય કરતાં કરતાં પાત્રના કાર્યના માયામાં રહેલાં પરિણામો પર જ નટને પ્રભુત્વ સાંપડે છે અને આ પરિણામો તેનામાં લાવો—વિચારો સ્ફુરે છે; તેમને અનુસરતી ક્રિયાઓ જમાવે છે.”

સ્ટાનિ.એ પોતાનું સંશોધન “પ્રકૃતિવાદ”ના સિદ્ધાંતો અનુસાર કર્યો કહ્યું અને રંગગૃહની કલાનુ મૂળ ક્યાં છે તેની શોધ કરી. એ શોધમાં સાદી નહર શારીરિક ક્રિયામાં તેને આ કલાનાં મૂળ દેખાયાં, પણ આ સંશોધનમાં જે ખીબાઓ આવ્યા તે બધા પ્રકૃતિવાદના વિરોધીઓ થઈ ગયા.

નાટકોમાં નવી વસ્તુ વિચાર— હિંદુ કે નવા ખ્યાલોને ધ્યાનમાં રાખ્યા વિના નેચરાલિઝમ—પ્રકૃતિવાદ તો દેવળ કસબ જ બની જાય. એવું પરિણામ “ડેવિડ બેલાર્કો” ના હાથમાં થયું. અમેરિકન રંગ-ભૂમિના ઇતિહાસમાં ડેવિડ બેલાર્કો એ એક—અગ્રણી અને સૂચક દિગ્દર્શક—વ્યક્તિ છે. ધંધાદારી રંગભૂમિ સામે બપોલો પોકારતા, સુરોપના દિગ્દર્શકથી નિરાળો અને અનોખો ડેવિડ બેલાર્કો હતો. ધંધાદારીઓની વચમાં જ તે વિકસ્યો અને છતાં આ નૂતન પ્રણાલિનો પ્રવર્તક બન્યો.

ડેવિડ બેલાર્કોના હાથમાં કસબનો ધણો વિકાસ થયો. થિયેટરના બાહ્ય કસબોમાં પ્રજ્વળતા દેખાવા માંડી. પોતાની પાસે કસબ માટે જે જે વસ્તુઓ હતી તેનો કુશળ ઉપયોગ કરી એકરસ લાગે તેવું ભાણ સંવિધાન કરવાની તેની શક્તિ માટે તેની ગણતરો પ્રથમ પંક્તિના દિગ્દર્શકોમાં થવા લાગી. તેના નાટકની એ વિશિષ્ટતા હતી કે બાહ્ય વાસ્તવિકતાનું રંગદર્શન આશ્ચર્યચકિત કરી નાખે તેવું વાસ્તવિક લાગતું—જે કે તેમાં આંતરદર્શન ન હતું—એટલે કે સૂચાસ્ત તો

આખેહ્ય સૂર્યાસ્ત જ લાગે...વગેરે. આ કારણે લોકોની સારો ફોટોગ્રાફ
જોવાની શ્રુષ્ઠ સંતોષાતી, પણ નાટ્ય નિર્માણકલા સમન્વયમાં
ઠલા એ એક અંગ છે, તેની મકિત અખિલાઈવાળી દષ્ટિ દેખાતી
ન હતી અને તેથી થોડા જ સમયમાં ડેવિડ એલાર્કો અને નેચરલિઝમ
સામે ત્યારે તરફથી વિરોધના અવાજ ઊડ્યા. ફેકસિમિલ સ્ટેજથી ઠંટાળા
રંગગૃહનો સાચો સ્વભાવ શોધવા વિવેચકોએ યાત્રા આગળ ચલાવી.

વાસ્તવવાદી કે પ્રકૃતિવાદી આદોલનોએ દિગ્દર્શકને રંગગૃહના
કેન્દ્રમાં સ્થાન આપ્યું ન હતું. આ મધ્ય કેન્દ્રે બેઠેલી વ્યક્તિએ હવે
નાટ્યકલાનાં મૂળ તરફ તપાસવા માંડ્યા. દિગ્દર્શકની કલાના પ્રતિ-
પાદકમાં એડોલ્ફ આપીયા, ગોર્ડન ક્રેગ, મેથેરહોલ્ડ, કોપો,—આ
બૃધાએ નાટ્યકલાનાં મૂળ સ્પષ્ટ શોધવા કમર કસી. તેમણે
“થિયેટરનો કલાકાર” ક્રોચુ—કેવો હોય તેની રૂપરેખા સમજવા
પ્રયત્ન કર્યો. વાસ્તવવાદી આ આદોલનમાં દિગ્દર્શકનું સ્થાન તો
સ્ફુરિયાતને ક્ષીણ જ આવી પડ્યું હતું, પણ આજના બળવાબોડોએ
દિગ્દર્શકને તો રંગભૂમિનો શુરુ બનાવી દીધો.

પ્રકૃતિવાદી આદોલન પાછળ એમીલ એલાર તેમજ નવા સ્પષ્ટ-
આદોલન પાછળ રીચાર્ડ વેઅર હતા.

વેઅરે સડી ગ્રેલી નાટકશાળા પર ઘણી જ આકરી ટીકા કરી,
અને આ પતિત રૂપે રંગગૃહ માનવ આત્માની જાડી—ઉમદા ચેતના
મૂળ કરી શકે તેવું નથી તે જાહેર કર્યું. વેઅરે ગ્રીક થિયેટરનો
આદર્શ વધાર્યો. તેણે “લાવિના કલાસર્જનો” માટે હાકલ કરી.
આ કલાસર્જનો જ્યાં રંગતત્ત્વોનું સમન્વય કરનાર હશે એમ જાહેર
કર્યું. કલા અને લોક વચ્ચે એકતા સાધવા સંગીત—નાટક
“શબ્દ-સ્વર-નાટ્ય” Word-Tune-Drama સ્થાપવા તેમણે
ભગીરથ પ્રયત્ન આદર્યો.

વેંઝરે નીચે પ્રમાણે જાહેર કર્યું :—“ સુદ્ધિથી મહણ કરી શકાય તે શબ્દોમાં કહી શકાય, પણ જેમ જેમ તેનો ભાવ વિસ્તાર થતો જાય—તેમ તેમ તેનું પ્રકટનું તો ભાષાના શબ્દો દ્વારા નહિ પણ “અવાજની ભાષા” દ્વારા જ સિદ્ધ થઈ શકે. ‘શબ્દ-સ્વર’ના કવિએ જે રીતે પોતાની વાત કહેવાની હોય છે તેવી આ રીત તો પોતાની મેળે પ્રકટે છે. આ તત્ત્વ શુદ્ધ રૂપે માનવી છે : આગલા પાછલાં પ્રણાલિગત રૂઢ બંધનોથી મુક્ત એવું માનવતત્ત્વ તેમાં છે, આવો ભવ્ય આદર્શ વેંઝરની યાત્રામાં હતો.

વાસ્તવિકતાના પાસાઓ પ્રગટ કરવાનું કાર્ય કલાનું હોઈ શકે એમ પ્રકૃતિવાદ કહેતું. તેનાથી જિલકું વેંઝર કહે છે કે તત્ત્વતઃ વિરાટ એવા આંતર સત્તાવાળા માતવને પ્રગટ કરવો તે રંગગૃહની કલાનું જાણે કે રહસ્ય હતું. બાહ્ય વાસ્તવિકતાનું આબેહૂબ સંવિધાન કરવાનો ઉદ્દેશ બદલી નાખી આંતરિક જીવનને બાહ્ય પ્રતીકોમાં પ્રગટ કરવાનો ઉદ્દેશ જાહેર થતાં દિગ્દર્શકનાં વ્યક્તિત્વ પર બોલે વધી ગયો; રંગગૃહની લાંબી દડમજલમાં વેંઝરે જ પ્રથમ વાર નવા પ્રકારના કલાત્મક નિર્માણ તરફ—આ દિશા તરફ આંગળી ચીંધી.

સ્વીસ ડીઝાઈનર અને રંગકલાઓના સમર્થ વિચારક એડોલ્ફ ચ્માંપિયાએ વેંઝરના આદર્શોને રંગગૃહની કલાઓ માટે પડકાર અને કસોટીરૂપ માન્યા. વેંઝરના વિચારો અને સમસ્યાને સાકાર કરવા પ્રયત્ન કરી રહેલ આપીઆએ એમ જાહેર કર્યું કે સંગીતમાર્થી નાટક જન્મે. તેનો અર્થ એ નથી કે સંગીતમય અવાજો જ નાટ્યનાં મૂળમાં હોવા જોઈએ, પણ સિદ્ધાંત એ હોવો જોઈએ કે જે વસ્તુ સંગીતનો વિષય બને તે નાટ્યનો વિષય છે જ. નાટ્યનો નાટ્યાત્મક ખ્યાલનું “આતરીકરણ” કરવું (Interiorisation) નાટ્યમાં પાછળની પાછળ છુપાયેલું જીવન બહાર પ્રકટ કરવા માટે

જરૂરી એવું તત્ત્વ તથા વાતાવરણ સંગીત પૂરું પાડે છે. એવી શક્તિ આ આંતરીકરણ પાછળ છે. સંગીત આ કાર્ય માટે શક્તિ બની શકે છે અને કેવળ વાર્તાલાપોવાળા નાટકો દ્વારા છુપાયેલ જીવન પ્રગટ નથી કરી શકતું (Antique Theatreમાં). પ્રાચીન નાટકશાળા જેમ ભાવભર્યક વાતાવરણ નાટકશાળામાં આવે તો જ તેનો અર્થ સરે એમ આપિયાએ જાહેર કર્યું. તેમણે પાયાનો પ્રશ્ન પૂછ્યો :—
 “કલા સર્જનોનું ચિંતન કરવાને બદલે આપણે કલામાં યુનઃ એક વાર—ફરી વાર જીવવું કેવી રીતે ?”

આ પ્રશ્નનો જવાબ આપવા આપિયાએ પ્રયત્ન કર્યો. એ પ્રયત્નમાં તેમણે આધુનિક રંગગૃહના કસબનો પાયો નાંખ્યો. તેમના મુખ્ય મુદ્દા નીચે મુજબ હતા. વિવિધ કલાઓ જ્યારે Time Arts—Space Arts કાલ-કલા અને દિશા-કલાઓ પરસ્પરવિરોધી તત્ત્વોમાં વહેંચાઈ ગયેલી છે ત્યારે થિયેટરમાં આવાં બધાં જ પરસ્પરવિરોધી તત્ત્વોની પરમ એકતા જેવી રીતે સ્થાપવી ? સંગીતના અંકુશ નીચે નટની ક્રિયાઓમાં તેણે કાલ અને દિશા વચ્ચે સંબંધ બાંધાતો જોયો. પ્રકાશમાં તેણે એવું જીવંત માધ્યમ જોયું જે સીધી જિભી દૃશ્યરચનાને તથા આડી સપાટ ભૂમિને તથા ગતિમાન ક્રિયા કરતા નટને—ત્રણેને એક જ ભાવમય ભૂમિકામાં ગૂંથી શકતું હતું. બધાં જ દૃશ્યમાં બાહ્ય તત્ત્વોનો આંતર સ્વભાવ કેવળ પ્રકાશ અને સંગીત જ વ્યક્ત કરી શકે છે” એમ તેણે માનવું હતું.

આપિયાના આ સિદ્ધાંતના કસબી મુદ્દાઓ માટે પાચારૂપ તો એક જ તત્ત્વ હતું કે (૧) પ્રકાશ, સંગીત અને (૨) નટોની ગતિક્રિયા પર એક જ વ્યક્તિનો અંકુશ હોવો જોઈએ. તેણે કહ્યું કે આવો કલાકાર ને ‘કવિ-દિગ્દર્શક જ’ હોઈ શકે. આ બન્ને તત્ત્વો એક જ વ્યક્તિના કાળમાં હોવા જોઈએ. આધુનિક થિયેટરમાં પ્રણાલી પ્રમાણે એક જ વ્યક્તિના હાથમાં આ બન્ને ખાતાં ન હતા. અને તેથી આ અધારી

ગલીમાથી બહાર નીકળવાનો એક જ રસ્તો છે અને તે નાટકનો અર્થ ધરાવતું કાર્ય એક જ માણસને સોપો-આવા સિદ્ધાંતનું પ્રતિપાદન તેમણે કર્યું હતું.

૧૮૯૫માં આપિયાએ આ કામ ‘In De Musik Unddie Incenierung’માં ‘દિગ્દર્શક’ને સોંપ્યું.

દિગ્દર્શક વિશે લખતાં તેણે કહ્યું :-“ આજે દિગ્દર્શક તરીકે ઝાળખાતી વ્યક્તિનું કામ તો નાટકને પૃથાત્પૃથિ આપવાનું બની ગયું છે. પણ કાવ્યનાટકમાં તો આ વ્યક્તિ આપખુદ ફ્રીલ માસ્તર જ થશે-જેણે આ દૃશ્ય રચના માટે ઘણો પ્રાથમિક અભ્યાસ કરવો પડશે; તેણે દૃશ્ય સંવિધાનના પ્રયોગે જાણવો ઉપયોગ કરવો પડશે. કલાત્મક સમન્વય સર્જના નટના ખુરચે બાકીના બધાં તત્ત્વોમાં પ્રાચ્ય પૂરવો પડશે, અને તેણે કલાત્મક નટને ગીણુ સ્થાન આપવું પડશે. વ્યક્તિગત રસવૃત્તિ પર જ બંધુ જ અવલંબશે. પણ તેણે અખતરો ફરનાર તરીકે તથા કવિ તરીકે કામ કરવું પડશે-દૃશ્યરચના સાથે બિલ કરવાનો છે; છતાં ખોળે બહાર છે ઝાંઝાટનો નેતા હોય ત્રેમ તેણે કામ કરવાનું રહેશે-આપખુદ અરો મણુ વૈયક્તિક અહંતાપ્રધાન નહિ જ. આપીઆએ દિગ્દર્શક માટે આમલ સૌથી પહેલો કર્યો. તેણે જ પ્રથમવાર તેને માટે, જ્યંત નાટકશાળાની (કલાત્મક-કાર્યક્રમ માટે) ચોક્કસ સીમાદોરી ઘડી આપી; છતાં નવાયુગના અમદૂત તરીકે તેની ગણના ન થઈ. આવા સમન્વયસુક્ત આદર્શ અને સમન્વય કરાવનાર દિગ્દર્શક કલાકારને ગોર્ડન કે જે લવ્ય અંજલિ આપી છે. ગોર્ડન કે જે તો આપીયા જેવો પુસ્ત-શિસ્તાબદ્ધ વિચારક ન હતો-પણ તેના કરતાં વધારે અસરકારક અદિલન સર્જનાર હતો.

“ The Art of the Theatre ” નામના પુસ્તકમાં ૧૯૦૫માં તેણે આ નવાં તત્ત્વો પ્રતિપાદન કરતાં રણશીઝ ફૂકયું,

ગોર્ડન કેગે જાહેર કર્યું :—“ નાટકશાળાની કલા એકિટંગ નથી- તેમજ કવિક્રિયારૂપ નાટક નથી. તે દ્રશ્ય કે નૃત્ય નથી; પણ આ કલા-ઓ જે તત્ત્વોની, ખનેલી છે તે તત્ત્વો નાટકશાળાની કલામાં છે. ક્રિયા-જે અભિનયનો આત્મા છે; શબ્દો જે નાટકનો દેહ છે. રેખા અને રંગ જે દ્રશ્યનું દ્રશ્ય છે; સ્વર જે નૃત્યનું હાર્દ છે.” જે થિયેટરનો કલાકાર હોય તે જ ‘ક્રિયા, શબ્દો, રેખા, રંગ અને સ્વર’ પર પ્રભુત્વ સ્થાપી શકશે. પ્રભુત્વની શક્તિથી તથા સર્જનાત્મક મેધાથી જ આ કલાકાર નાટકશાળાની કલાના આઘ સ્વભાવને પ્રગટ કરી શકશે.

કેગના જાહેરનામાથી દિગ્દર્શક (ડિરેક્ટર) થિયેટરનો રસાયણશાસ્ત્રી (Alchemist) બન્યો.

ઇન્કાર્નાશન (Incanlation) દ્વારા થિયેટરનો કલાકાર તો નાટ્યપ્રયોગ અને પ્રેક્ષકોને એ જાદુઈ પ્રયોગશાળામાં એકતામાં ભેડશે. કેગે જાહેર કર્યું “ થિયેટર સોફિ માટે જ હતું, હંમેશાં સોફિ માટે જ હતું.” કવિઓ જ આવા થિયેટરને ચોડાકના શોખનું સાધન બનાવી દે છે. અધરા શબ્દોમાં અધરા-ન સમજાય તેવા મનોગત ભાવો વ્યક્ત કરી જનતા ન સમજી શકે તેવું કાંઈક રચી દે છે. નાટકશાળામાં જનતાને તો દ્રશ્યો, શ્રવણ અને સૌંદર્ય બતાવવાનું છે. ફુસ્કર વાક્યોમાં બોલવાનું નથી.” સમાજધોરણનાં મૂલ્યો વિનાના આ કાવ્યોની જગાએ કેગે તો પ્રકાશ-રંગ-અને ક્રિયાનાં અનેક રૂપો બતાવવાનું બીકું બડાયું. તેણે સમ્યું “ ભાવિ નાટકશાળામાં દ્રશ્યતત્ત્વોનું પ્રધાન હશે. ઉપદેશો માટે કે સૂત્રો માટે નાટકશાળા નથી... જો કલા ધણું ઓછું બોલે છે છતાં વધારેમાં વધારે પ્રતાપે છે. જે કલા ધણાજ ભાવપૂર્વક સાદાર્થથી સમજાશે; જે કલા શ્રવણની પ્રતીકરૂપ ક્રિયા-સાંધી જ જાણે છે...તે જ નાટકશાળાની છે”...આવું પ્રતિપાદન ગોર્ડન કેગે કર્યું છે.

આ નાટકશાળાનો અવાજ હતો. કેમનું વૈવકિનક જાહેરનામું એક સમર્થ આદેશનના પાયારૂપ—પ્રાણરૂપ બન્યું. તેણે સમૂહ કરેલાં નાટકો તો જૂઝ જ હતા—અને પૂરેપૂરા સફળ ન હતા. તેની દૃશ્ય—આકૃતિઓ અવ્યવહારુ હતી. તેના ઉદ્દેશોધનો ઘણાં જ અસ્પષ્ટ હતાં. પોતાની આ દષ્ટિ ઘણી જ કાચી હતી તે કેમ જાણતો હતો; છતાં તેણે પ્રતિપાદન કરેલા મૌલિક તત્ત્વો પર પ્રયોગો કરવા તેને ચારે તરફ બોલાવવામાં આવ્યો. સ્ટાનિસ્લાવસ્કીએ તેને મોરોએ આટલું ધિયેટરમાં કામ કરવા દીધું; અને રૈઈનહાર્ટે તેની પાસે અભ્યાસ કર્યો; અને ડ્રોપીઆએ તેની પાસેથી પ્રેરણા મેળવી. આવા એક સ્વાનદ્વિષ્ઠી રંગકળાની સૃષ્ટિ હાલો બિડી હતી.

ધંધાદારી રંગભૂમિથી શુભળાયા વિના કેવળ સંશોધનમાંથી અને અખતરામાંથી જ ધિયેટરની કલાની શોધ થવી જોઈએ. તેણે નવી શાળા—(જેમાં નવી જિંદગી, નવી ટેવો, અને કામની નવી પદ્ધતિ હોય)—તે સ્થાપવા માટે હાકલ કરી. ૧૯૧૩માં ફ્રાંસમાં તેણે એરીના બ્રોડોનીમાં એક આવી શાળાની સ્થાપના કરી. એક આખું વર્ષ આ શુરુ અને ત્રીસેક વિદ્યાર્થીઓએ સાથે અખતરા કર્યા. પ્રથમ વિશ્વયુદ્ધ થતાં કેમની શાળા બંધ થઈ ગઈ, પણ આ દિશામાં જે કાંઈ સિદ્ધ થયું તે કરતા જેની સરખાત થઈ તે જ ધણું અગત્યનું હતું. સંશોધન, અભ્યાસ, નવા વાતાવરણમાં અખતરા કરવા એ કાંતદર્શી રંગભૂમિના આદર્શરૂપ બની ગયા.

દિગ્દર્શનની કલામાં કેમે નવો જ ચીલો પાડ્યો. ૧૯૨૬ તે ઈન્સનનું “The Pretenders” નામનું નાટક લખવવા ડે-માર્ક ગયો. ત્યારે તેણે પોતાની કામ કરવાની પદ્ધતિ સમજાવી કે :—

“સંવિધાન તૈયાર કરવામાં હું તર્કપદ્ધતિથી રિવાજ મુજબ આગળ વેંધું છું. પહેલાં વસ્તુઓને લાગણીથી અનુભવવા પ્રયત્ન કરું છું; પછી જ વિચાર: જાણે કે કોઈ નાટકને સ્પર્શી કાબે હાથે તે કેવું છે તે જાણવા

પ્રયત્ન કરું છું; ત્યારપછી જમણા હાથે તેની 'કાંઈક નોંધ લખવા પ્રયત્ન કરું છું'—એ નોંધમાં મારો સાવ જાણે કે લખાય છે. હા ! જો કે મારે, મારી પ્રાથમિક અસર બદલવી પણ પડે છે... પણ આ પદ્ધતિ જ મેં આજ રાખી છે, કારણ કે કોઈ વસ્તુને સમજવા-અનુલવવાની આ લાક્ષણિક પદ્ધતિ ઘણી જ ચેતનવાળી છે; આ પદ્ધતિના પ્રમાણમાં કોઈ વસ્તુને તર્ક કે વિચાર દ્વારા મહણ કરવાની પદ્ધતિ વધારે ચેતનવાળી નથી. વિચાર-તર્ક તો ખીજે જ પગલે આવે. વિચાર તો વ્યવહાર માટે છે.

“ મેં અનુલવેલ લાવને પ્રેક્ષકો માટે સ્પષ્ટ રીતે રજૂ કરવા જ મારે પદ્ધતિ વિચારવી પડે છે.”

કેળ અને આપિયા બન્ને સર્વ કલાઓનો સમન્વય કરી શકે તેવા જીવંત રંગગૃહને જ હુંદતા હતા, છતાંય તેમની અસર તો દશ્ય-રચનાના કસબ પર જ થઈ હતી. તેના લખાણો કરતાં તેણે જે ચિત્ર ‘ડીઝાઈનો’ ચીતરીને રજૂ કરી તેની રંગભૂમિના કાર્યકરો પર નવી દૃષ્ટિની સચોટ અસર પડી. અનેકને નવાં સ્વપ્ન જોતાં કરી મૂક્યાં. નવી સ્ટેજ-પદ્ધતિઓ ધડવા માટે સરળમાં સરળ અને મુલાયમ તત્ત્વ કોઈ હોય તો તે દશ્યરચનાનો કસબ છે. કેળના આ આંદોલનના પરિણામે કોઈ નવી નાટ્યકૃતિઓ સર્જાઈ નહિ; કોઈ નવા મહાન નરો સર્જાયા નહિ, અતે આ આંદોલન તો એક-દશ્ય રચનાની જ કલા બની ગઈ અને તેમાં કટલાક ફેરફારો આવ્યા. એકસપ્રેસનિઝમ—અલિવ્યક્તિવાદી એ સ્ટેજ સેટીંગનું સંવિધાન કરવાનો કસબ બની ગયું.

વિવિધ મંતવ્યો તથા અનેક પ્રકારના અખિલાઈ અને વિચારો-વાળા જગતમાં દૃષ્ટિ કે દર્શનની એકતા સ્થાપી શકે તેવાં સમર્થ તો આ નેચરાલિઝમ કે એકસપ્રેસનિઝમ ન હતાં. તેથી Eclectic થિયેટર

આંધ્રુ તેમા દિગ્દર્શક પોતે જ પ્રતીકાત્મક કલાસ્વરૂપોનો ઘડવૈયો હતો, જે પ્રણાલિમા જેમ્સ પ્રપો, મેક્સ રેઈનહાર્ટ અને અંતે વેરવોલોડ હતા અને “નામધર્મી” રંગમૃદ “મા મેયેગ્લોહ્ડના (થિયેટ્રિકલ થિયેટર)મા દિગ્દર્શકનું વ્યક્તિત્વ પૂર્ણ કલાએ ઝળકાવી બેઠું

એક સારો સિદ્ધાંતવાદી દિગ્દર્શક જેકવેસ કોપો હતો તેણે ૧૯૧૩મા ‘વીઓ ગેલોગ્નીએ’ થિયેટરની સ્થાપના કરી થિયેટર કલાઓનું સમન્વય કરવા કરતા કાર્ષક વધારે કરવાની તેની નેમ હતી દિગ્દર્શક અને કવિના સબધો આધુનિક થિયેટરમા સ્પષ્ટ રીતે સંમંજવા જે જોઈએ તેણે કંઈ કે શબ્દોમા નાટક સખનું અને નટો દ્વારા તેને જીવંત બનાવવું એ એક જ પ્રક્રિયાના બે છેડા છે એરકાર્થલસ, સોફોક્લીસ રોકસપીઅર અને મોલિયેર આની સર્જનાત્મક પ્રવૃત્તિના પ્રતિનિધિ છે કોપોએ આગળ વધી કંઈ કે આજના જમાનામા કવિએ પોતાની પ્રવૃત્તિનો ખીન્ને છેડો સરકા જવા દીધો છે તેથી તેણે દિગ્દર્શકનો આધાર લેવો જ ગયો, કામ્ય કે નાટકનો અર્થ અલિનેય કરવામા દિગ્દર્શક જ નિષ્ણાત છે

દિગ્દર્શકે નાટ્યની આ આદિ એકતા તથા તેનો દ્વ દ્વ તેના સંવિધાનમા પ્રેર કરવો જે જોઈએ તેણે દિગ્દર્શકના શુલ્કોમાં સંદેહ્યતા, નમ્રતા, પરિપક્વતા, ચિંતન ગણાવ્યા, નવા વિચારો રોધવાનું કામ તેનું નથી, પણ કવિના વિચારોનું સંપાદન તેણે કરવાનું છે કવિની કૃતિ વાંચી તે દ્વારા પ્રેરણા પામી, દિગ્દર્શક તો નજર નાખતા એક સંગીતકાર સંગીત લિપિ વાંચી ગાઈ સભળાવે છે તેની જ રીતે નાટક ગૂઢ કરવાનું હોય છે

કોપો ખરો એવો એક આદ્યેય થયો હતો કે તેણે સંવિધાનકલાને વધુ પડતી સાહિત્યિક દૃષ્ટિએ જોઈ હતી કોપોએ તો નાટકને નવી દૃષ્ટિથી જ જોયું હતું જે નાટ્યાત્મક તત્વ આપવાને સંગીતની

રચનાઓમાં દેખાયું તેનું જ સંગીતતત્ત્વ નાટકમાં જ કોપોને દેખાયું આ દષ્ટિમાંથી કાલમાન ક્રિયાઓ, લય—ગધુ તેને નાટકમાં દેખાયું. સંગીતનાં બધાં લક્ષણો તેને દેખાયાં; નાટ્યલેખનની કરકસર જેવી જ કરકસર તેને સંવિધાનકલામાં દેખાઈ તથા સાહિત્યિક શૈલી જેવી નાટ્યસંવિધાન શૈલી તેને દેખાવા માંડી.

રંગગૃહનું સ્વૈય માળખું તો નાટકનાં માળખાને ઉદાસ બનાવી શકે છે; વિકસાવી શકે છે. આધુનિક જંગતમાં પ્રથમ “Presentational Stage” નો જન્મ આ રીતે થયો. કાર્યમાં પેશ્વાઈઝમ ચણી તેની આગળ એક નાનો મંચ સ્થાપી તેને લાગ્યું કે (Decor) સુશોભનનું સ્થાન એક એવી ચણેલી તૈયાર રચનાએ લીધું હતું જે રચના તો તે સ્વયં ‘ક્રિયા-કાર્ય’ હતું અને તેમાંથી જ બણે નાટ્યકાર્યનું સ્વરૂપ જન્મતું હતું. તેણે ફૂટલાઈટ કાઢી નાંખી; દર્શનની ફેઈમ કાઢી નાખી; એટલે આ ચણતર સીધેસીધું પ્રેક્ષકોના સંપર્કમાં આવી ગયું (બુઓ ચિત્ર). આવા ચણતરમાંથી આવા તરવો સિદ્ધ કરવા સહેલાં ન હતાં. સુંદર સંવિધાનવાળા નાટકો રજૂ કરવા હતાં કોપોને કદી જ સંતોષ થયો ન હતો. પોતાના આ કાર્યને તેણે સાચી દિશામાં પ્રથમ પગલું જોણાવ્યું. કોપોએ કેગનું મંતવ્ય વધાવી લીધું હતું કે નવી તાલીમ તથા નવાં વાતાવરણને જન્મદાવાથી જ નવી નાટ્યકલા જન્મશે. સિદ્ધાંતો, દિગ્દર્શન અને શિક્ષણનો સંમંવ્ય દર્શાવતું બહેરનામું તેણે બહાર પાડ્યું, આમ નાટ્ય-લયમાં તેણે નાટકશાળા શોધી અને નાટ્ય-લય સંવાદને પ્રગટ કરનાર સ્થાપત્ય શોધ્યું અને મુકરર કર્યું.

કોપોની આ રીતથી બિલટી જ રીત એકસ રેઈનહાર્ટે અજમાવી. તેને લાગ્યું કે સ્થાન પરિવર્તનીય જંગતની નાટકશાળા પણ સતત બદલાતી જ રહેવાની અને તેથી તેણે નાટ્યકલાના ઇતિહાસમાં

અજમાવાયેલ પ્રત્યેક નવીજૂની રીતે અજમાવી અનેક પ્રકારના સંવિધાનો રજૂ કર્યા હતા.

રેઈનહાર્ટના નાટકોનું વૈવિધ્ય સહુ ઊંચા માટે ચિંતાકર્ષક હતું. નાટકનું આંતરિક વાતાવરણ સમજીને અને તેને જીવંત કરે તેમ પ્રગટ કરે—આ તેનો સિદ્ધાંત હતો. “નાટકશાળા તો નાટકશાળા છે.” એ તેનું મંતવ્ય હતું. પોતાના માધ્યમનું પ્રત્યેક લક્ષણ તે પોતાના કામમાં લઈ શક્યો હતો. પોતાની સામગ્રી બરાબર વ્યવસ્થિત કરી દેખો નાટક, નટો, પ્રક્રિયાઓ, સંગીત, પ્રકાશ, રંગમંચની જગ્યા અને પ્રેક્ષકગૃહ—બધાનો સમન્વય કરી શક્યો હતો. રેઈનહાર્ટ માટે થિયેટર જ એ તેનું પોતાનું જગત બની ગયું હતું અને તેનું જગત એ થિયેટર જ હતું; અને તેને મન પ્રત્યેક નાટકનું સંવિધાન એક સૃષ્ટિ સરજવા બરાબર હતું. તેજબાયા—સંવાદ, સૌંદર્ય, સ્વર્ગ લય, નર્ક, બધું આ તેની સૃષ્ટિમાં પ્રગટ થતું.

પણ તેમ છતાં સમગ્ર જગતનું સામાજિક જીવન તો પ્રણાલિબદ્ધ રહ્યું ન હતું. તેનાં કર્મકાંડ રજાં ન હતાં—ત્યાં આતુ થિયેટર, નિર્ધૂળ જાય એ સ્વાભાવિક જ હતું. જે સફળતા મળી હતી તે તો દિગ્દર્શકના કસબનેજ આભારી હતી—કારણ કે તેણે પ્રકાશ, રંગ, સંગીત તથા નટોનો ઉપયોગ કરી નાટ્યતાલીમ કરી હતી અને તેના પરિણામે પ્રેક્ષકો પર સંગઠિત અને સચોટ અસર પડતી હતી. તેને લીધે રેઈનહાર્ટની જ અંગત છાપવાળું નાટક રજૂ થતું હતું. રેઈનહાર્ટના વ્યક્તિત્વમાંથી નીપજેલું નાટક રજૂ થતું હતું. જે રીતથી નાટ્યકલા એક સામુદાયિક પ્રયત્નના પરિપાકરૂપ કલા બનતી ગઈ—તે રીતે હવે એક જ માણસના પ્રયત્નમાંથી ફળતી હતી. એક સમાન લક્ષ્ય પર વિવિધ કલાઓ સંયુક્ત થઈ નાટ્યસંજ્ઞા કરતી તે તો ગ્રીક જમાનો હતો હવે એક વ્યક્તિ આ વિવિધ અંગોને એકત્ર કરી તેને પોતાના વ્યક્તિત્વમાંથી ગાળા નાટકને સુંદર રીતે અખિલાર્ષમાં રજૂ કરતી હતી.

આ પ્રક્રિયાનું વેગનેરીઅન સ્વરૂપ રેઈનહાર્ટમાં રજૂ થયું. તેનું માક્સવાદી સ્વરૂપ મેયરહોલ્ડમાં રજૂ થયું હતું.

રેઈનહાર્ટ અને મેયરહોલ્ડ બન્નેમાં ધણા સમાન તત્ત્વો છે. બન્નેએ મહાન પ્રકૃતિવાદી દિગ્દર્શકોના હાથ નીચે કામ શરૂ કર્યું— રેઈનહાર્ટે બ્રાહ્મ નીચે અને મેયરહોલ્ડે સ્ટાનિસ્લાવસ્કી નીચે : બન્નેએ અલિપ્યક્તિવાદી અખતરા કર્યા; બન્નેએ નવું સામાજિક સંગઠન સિદ્ધ કરવા પ્રયત્ન કર્યો. રેઈનહાર્ટે પોતાના પાંચ હજાર પ્રેક્ષકોના Grosses Schauspielhaus નામના રંગમંડપમાં અને મેયરહોલ્ડે રશિયન ક્રાંતિએ જન્માવેલ નાટકશાળામાં.

સ્ટાનિસ્લાવસ્કીથી અનોખા યતાં મેયરહોલ્ડને લાગ્યું કે પ્રકૃતિવાદમાં જીવન તથા પ્રકૃતિને નિમકલસાલ રહેવાની દ્વાયમાં પ્રેક્ષકની ઇતેજરીને વિકૃત બનાવી ઉશ્કેરે છે. આવી વિકૃતિમાંથી બચવા કલા ખાતર જીવન-પ્રતીક્ષિમાં રંગબુધિ પર વ્યક્ત કરવા રસ્તો કાઢવો જોઈએ એમ તેમને લાગ્યું, પરંતુ એ એવા પ્રતીક્ષિની કોઈ પ્રણાલી હતી જ નહિ તેમ જ સહુને પરિચિત એવા પ્રતીક્ષિ હતા જ નહિ. તેથી રજિસ્ટ્રારને માથે પ્રતીક્ષિ અને સંજ્ઞાઓ શોધવાનું કામ આવી પડ્યું. એટલે કે મેયરહોલ્ડને માથે જ એ કામ આવી પડ્યું. પ્રકૃતિવાદમાં એક વલણ એવું હતું કે પ્રત્યેક વિગતે વિગત વાસ્તવિક રીતે રજૂ થવી જોઈએ. મેયરહોલ્ડે આ વિચિત્ર વલણની કટાક્ષભરી પરિસ્થિતિ બતાવી. પ્રકૃતિવાદની વિગતો રટજ પર રજૂ થાય ત્યારે જાણે પ્રેક્ષકો એક ઓપડી વાંચતાં હોય તેવું લાગતું હતું. આને સ્થાને નાટ્યતત્ત્વથી સભર બનાવો હોય તેમને પૂર્ણ રીતે રજૂ ન કરતાં નાટ્યકલાની નાટ્યધર્મી રીતોથી જ રજૂ કરવાં જોઈએ. આવી નાટ્યધર્મી રીતો મેયરહોલ્ડને શોધવી પડી અને અજમાવવી પડી. આમ પચીસેક વર્ષ સુધી મેયરહોલ્ડે ગ્રામીન યુગની પ્રાણુવાન, પ્રતીકાત્મક, નાટ્યાત્મક, ધ્વનિયુક્ત એવી નાટ્યધર્મી નાટ્યકલાને પુનઃ

રચાપવા યત્ન કર્યો. મેયરહોલ્ડની રીહર્સલની પદ્ધતિમા પૂર્વ તૈયારી જેવું કાંઈ જ ન હતું. પોતે દરરોજના રીહર્સલને મધ્ય માની બદલના જતા હતા. પ્રત્યેક અમર પણ સચોટ રીતે કામ દરમ્યાન જ વિચારાતી. મેયરહોલ્ડ સંગીતના સોનાટા જેમ ઇન્સ્પેક્ટર જનરલ તૈયાર કરેલું.

એક વાક્યમાથી જેટલા પ્રત્યાધાતો પ્રગટાવવાના હોય તે પ્રગટાવી દીધા પછી જ નાટકનો પાક આગળ ચાલતો.

મેયરહોલ્ડની દષ્ટિએ તો નાટકનો મધ્યવર્તી, મુખ્ય વિચાર—ખ્યાલ પ્રથમ શોધી કાઢવો અને પછી એ વિચારને નાટ્યાત્મક સ્વરૂપમાં પ્રગટ કરવો એ તેમની કામ કરવાની રીત હતી.

આવું મુખ્ય વિચાર બતાવવા શોધેલું સ્વરૂપ તે *Jeu de Theatre* કહેવાય છે અને તેની આબુખાબુ મેયરહોલ્ડ નાટક સર્જતા. મોલિયેર આ *Jeu de Theatre*ના પ્રખર ઉસ્તાદ હતા; એમ મધ્યવર્તી વિચાર શોધી, તેની આસપાસ પ્રસંગો, દીકાઓ, ઉક્તિઓ, મશ્કરીઓ, દીખળ—આ બધું—મધ્યવર્તી વિચાર રમૂ કરવા યોગ્ય—તેમા બેસાવું.

મેયરહોલ્ડની કલા માટે નાટક અને નટો તે કાચી સામગ્રી જ હતાં. નાટકનો પાક તેમણે નક્કી કરેલ નાટકના મધ્યવર્તી ખ્યાલને તાબે થઈ જશે; અને તેથી છેલ્લે તો પરિસ્થિતિ એની થાયકે મેયરહોલ્ડની પોતાની માનસિક આકૃતિઓ જ મૂળ પાત્રોનાં બાહ્ય રૂપમા પ્રગટ થતી. અને આ કામમા નાટકમા ન બોલતા પાત્રો માટે નાટ્યકાર્ય શોધવાનું કામ રીજસર્સની ટીમને સોંપાતું. આ પ્રમાણે મેયરહોલ્ડનું નામ “દ્રશ્ય નાટકના સર્જક” તરીકે જ કાર્યક્રમમા હપાતું.

મૂર્તિકાર માટીને વાપરે તેમ દિગ્દર્શક નટોને વાપરતો અને મેયરહોલ્ડના વિચારો પ્રગટ કરવા નટે પલાબેલી માટી જેવા બની જવાનું હતું. તેની પ્રયોગશાળામા નટોને આવી કેળવણી આપવામાં

આવતી અને ત્યા પ્રત્યેક દિવસે સ્ટેજ ક્રિયાના “Bio Mechanics”ની તાલીમ આપવામાં આવતી આ તાલીમમાંથી નટોને ઇળવાયેલું શરીર, વ્યવસ્થિત રીતે કામ કરતું નાડીય ન, સાચા પ્રત્યાઘાતો, ચપળતા અને ચોકસાઈ પ્રાપ્ત થતા આ ઉપગત થોડી છુદ્ધિ અને સગીતરૂં થોડું જ્ઞાન તેને માટે આવશ્યક હતા.

પગિણામ આતુ હતું મેયેગ્હોલ્ડ પોતે એકલો જ સર્જનાત્મક કલાકાર તેથી તેનું કલાસર્જન એ તેનો પ્રયોગ નહિ પણ તાલીમ કાર્ય જ હતું રીહર્સલમાં માણસને મુઝ્ક કરે તેવો બાણે કે પ્રયોગ જ ગ્રહીત થતો અને ત્યાં પછી જ્યારે પ્રયોગો ગ્રહીત થતા ત્યારે સગીત વાદ્યમાંથી જાણે સગીત બહાર પડે તેનું લાગતું—અને પ્રત્યેક નાઈટ પછી તે નાટકમાં મેયેગ્હોલ્ડ—આ “સગીતસર્જક”—જુલાતા જતા હતા.

મેયેગ્હોલ્ડ દિગ્દર્શક તરીકે મહાન ગણાયા તેનું કારણ એ હતું કે તેમની પોતાની મેધામાંથી તેમણે એ પ્રતિક્ષે સોધી કાઢ્યા હતા—તથા એ નાટ્યકલાત્મક તત્ત્વ ફૂઠી કાઢ્યું હતું—તથા જૂનું કર્યું હતું એ બંને તત્ત્વોએ પ્રાચીન યુગમાં નાટ્યકલાને સમગ્ર સમાજનું સ્વાભાવિક અંગ બનાવ્યું હતું. ગશિયન ક્રાંતિના વાતાવરણમાં ગશિયન સમાજનું ઐશ્વર્ય સ્થપાયું હતું તે અદ્વિતીય પરિસ્થિતિમાં તેમને અદ્ભુત અખતર કલાની તક મળી ગઈ રીઠી બનેલ ગજવાડી ગસરૂતિમાંથી છૂટેલી પ્રજા નવા સમાજની નૂતન એકતાની દૃષ્ટિએ કલાત્મક મૂલ્યોના સ્વાદ જિગવતી હતી ગજવાડી ક્રાંતિ જેમ નાટ્યક્રાંતિ જન્માવવાનું કામ તેમને માથે આવી પડ્યું નહીં એકતાવાળા સમાજમાં નાટ્યકલાના કલા પ્રવૃત્તિ તથા સર્જનની ઝંઘળ બની, પણ જે કામદાર કલા સ્થાપવા તેણે પ્રયત્ન કર્યો તે કલાએ તેના વિધાયકનો ઇન્કાર કર્યો, કાળજી કે પ્રાચીન યુગની ઉત્કૃષ્ટ રૂતિઓને વિકૃત બનાવવાનો દોષારાપ તેના પર થયો આમ મેયેગ્હોલ્ડની કલા તેના સ્વખર્ચ કલાકારની જ કલા બની ગઈ—સમગ્ર તમાજવાદી સમાજની કલા ન ગની શકી અને તેની પદ્ધતિ તુટી પડી.

આ મહાન દિગ્દર્શકે આખા નાટ્ય ઇતિહાસમા દિગ્દર્શનપદ્ધતિ શોધવાના કાર્યમા કા તો તેમની સિદ્ધિઓથી યા તો તેમના અદ્ભુત વ્યક્તિત્વથી બધાથી અનોખા તરી આવે છે.

આટલી મહાન વ્યક્તિઓ ઉપગત પણ ઘોડી એવી વ્યક્તિઓ છે જેમણે ઘણા જ ન્યનાત્મક સૂચનોનું તથા પદ્ધતિઓનું આ દિશામાં પ્રદાન કર્યું છે અને આમ કરી દિગ્દર્શનકલાનું તત્ત્વ વિકસ્યું છે. આ બધાના પ્રયત્નને પરિણામે આધુનિક રંગભૂમિ દિગ્દર્શકની રંગભૂમિ થઈ છે.

અન્ય દિગ્દર્શકો

રશિયામાં સ્ટા. ના સહયોગી તરીકે નેમીરોવીચ ડેનશેન્કો હતા. તેમણે કહ્યું છે કે રજિસ્ટરનાં ત્રણ લક્ષણો હોય છે : (૧) રજિસ્ટર— Instructor જે નાટકમાં આંગિક એટા ક્રિયા કેમ કરવી તે બતાવે. (૨) નટોના વ્યક્તિગત શૃંગોનું પ્રતિબિંબ પાડે તેવા રજિસ્ટર અરીસો. (૩) સમગ્ર નાટકનું અખિલાઈવાળું સંવિધાન વિચારે તેવા. 'અલેક્ઝાન્ડર ટૅઈરોવે " Theatre Kamerny " માટે કામ કર્યું. પણ તેમના આપખુદ તંત્રને લીધે તેમની વિશિષ્ટતા ક્ષાઈ ઊંડાં મૂળના નાખી શકી.

સ્ટાનિસ્લાવસ્કી અને મેયેરહોલ્ડના સામસામા વ્યક્તિત્વના ધર્ષણ-માંથી યુજન વેક્ટેનગોવ નામના દિગ્દર્શકે મધ્યલો સમન્વય કાઢવા પ્રયત્ન કર્યો. તેણે કહ્યું કે આપખુદ દિગ્દર્શકને સ્થાને (Theatrical Collective) નાટ્યધર્મી રીતે કામ કરનાર નાટ્યચમૂ હોઈ શકે; તેની શિષ્ય ઝખવાએ તેના વિચારોને આકાર આપ્યો. તેમણે સમાજવાદી પદ્ધતિની ચર્ચાવિચારણા કરવા પ્રયોગો કર્યા—નિયમો કર્યા અને તેવું સમાજવાદી પદ્ધતિનું લંત્રસંચાલન—નિર્માણ કરવા પ્રયત્ન કર્યો. આ કલાકારચમૂ સંઘર્ષે પોતે નક્કી કરે કે કયા નાટકો ભજવવા,

પછી પસંદ કરેલ દિગ્દર્શકને નાટક મોપી દેવાય—પોતે નાટકની યોજના જૂ કહે, તે ચર્ચાય પછી નક્કી થાય તે પ્રમાણે તેને તાલીમમા મુકાય (People's Theatreની રીત) અને ચરથી અત મુધી આ નીતિ અમનમા મુકવા યત્ન થયો

મેયરહોલ્ડના એક શિષ્ય હતા—ઓખ્લો પટ્ટાવ. તેણે Realistic Theatreના Arenaમા નાટકને પોષે તેનુ વાતાવરણ સર્જવા પ્રયત્ન કર્યો

જર્મનીમા ક્ષાન્ન અને રૅઈનહાર્ટ, દિગ્દર્શકને સ્થાપવા કામ કર્યું હતું પણ તેવો જ એક પ્રયત્ન જ્યોર્જ ફૂસ્ચેવે કર્યો હતો. તેણે એક સાદા ઓટલા જેવો મઝ આગળ વધારેલો જેથી નટો પ્રેક્ષકો સાથે સીધા સંપર્કમા આવે

આ સદીના બીજા દાયકામા રૅઈનહાર્ટનો અનુયાયી લીઓ પોલક જેસનગ હતો, પણ રૅઈનહાર્ટ ક્રૂતા એ રીતે તેણે પોતાનુ વ્યક્તિત્વ આગળુ કરી બનાવ્યુ કે રૅઈનહાર્ટના સુક્ષ્મ-Illusion ના સ્થાને તેણે પ્રીતક્ષે સ્થાપવા આમંદ કર્યો, તેણે પણ ગનિત્સ્યગને ધણુ જ મહત્વ આપ્યુ Volsbuehueમા જજેન ફેલ્ડલિંગ અને ઇરવિન પીસકોટરે દિગ્દર્શનની કલામા ધણુ જ અખનગ કર્યા ફેલ્ડલિંગે તથા પીસકોટરે અર્ન્સ્ટ (Ernst Toller) ટેલગના ભવ્ય નાટકો ગજૂ કરી નવા ચીવા પાડવા માજા સિનેમા સ્વાઈટી-આર્ટ-વત્રેરનો ઉપયોગ કરી ગજૂદારી તત્વની ગજૂઆતો કરવા પ્રયત્ન કર્યો

બટોલ્ટ બ્રેચ્ટ-દિગ્દર્શક-કવિ-હતા તેમણે ગજૂદારી તત્વગાનનુ ધિએગના સૌંદર્ય દર્શનમા પગિર્વર્ન કરવા પ્રયત્ન કર્યો

બ્રેચ્ટ (Brecht) નહેરુ કર્યું કે આજે સમાજમા વત્રેનિ સંઘર્ષ ચાલે છે તેથી નાટકગજૂ નમ્ર સમાજનુ પ્રતિનિધિ બની શકનુ નથી. બ્રેચ્ટ બધી જ વિવિધ નાટકકલાઓનો પોનાના કાર્ય માટે ઉપયોગ કર્યો અને આ બધી કલાઓ નાજમ્યામા લીન ધર્મ ઓગળી ન જાય

પણ દરેકનું વ્યક્તિત્વ સ્પષ્ટ થાય અને સહકાર સ્થપાય એ જ આદર્શ સ્થિતિ છે—એમ તેમણે આદર્શ સ્થાપ્યો.

ફાસમા અન્તવાન અને કોપોએ નવો પાયો નાખ્યો. પણ ફરમીન જેમીર એ તેમનો સહકાર્યકર્તા હતો. તેણે કહ્યું “ મહાકવિઓનાં વાક્યો તો સંદૂક જેવા છે. તમે તે ઉધાગે એટલે અંદરથી તેમનો આત્મા મુક્ત થાય અને દૃશ્ય બને. આ કાર્ય સિદ્ધ કરવા આ વાક્યો માટે રંગમંચ અને દૃશ્યરચનાની વાસ્તવિકતા આવશ્યક છે.

ગેસ્ટન બેટી, બ્યોબ્રસ પીટરોએફ તથા લુઇ જુવેટ અને આર્લ્સ કુલીને પણ નવી ભાત પાડવા યત્ન કર્યો.

કુલીન, જુવેટ અને જીન-લુઈ-બેરોલ્ટ ક્રોપો પર આધાર રાખતા અને ત્યાર પછી ઇંગ્લંડમાં માર્કિસ-સેન્ટ ડેનિસ એ રીતે કામ કરે છે.

બેરોલ્ટ એ આજના અગ્રણી ફ્રેન્ચ દિગ્દર્શક છે જે ક્રોપોને અનુસરે છે અને તે કહે છે “ ગ્રામીનોમાંથી પોપણ મેળવવું—આંગિક એક્ટા અને વાચિક અભિનયમાં કલાની પૂર્ણતા લાવવી, અને અચૂત પ્રદેશોમાં ફરવાથી તથા નવા લેખકોની સેવામાં ધૂમવાથી આપણી સફળતા મેળવીશું.”

ઇંગ્લંડમાં અને અમેરિકામાં એકલા ડિરેક્ટરને કદી પણ સર્વોપરી સત્તા મળી નથી. કારણ કે ત્યાં હેન્રી ઇરવિંગે શરૂ કરેલી એક્ટર-મેનેજરની પ્રથા ગીલગ્રુન્ડ અને લોરેન્સ ઓલિવિયર સુધી ચાલુ રહી છે જ; ટાયરોન ગુમ્મી અને હાર્લે ગ્રેનવીલ બારકર એ આજના જમાનાના દિગ્દર્શકોમાં અગ્રણી છે. તેમણે “ Exemplary Theatre ” સ્થાપવા પ્રયત્ન કર્યો.

અમેરિકન દિગ્દર્શકોમાં મોરીસ બ્રાઉન, રોબર્ટ એડમન્ડ બ્લેન્સ અને નોર્મન બેલ ગેડીસ તથા આર્થર હોપકીન્સ-વગેરે ધિયેટરની દિશામાં અથાગ પ્રયત્ન કરી રહ્યા છે.

લિટલ થિયેટર આદ્યે ગ્રુપ થિયેટરનો આદર્શ અસ્તિત્વમાં આવ્યો તેના દિગ્દર્શકોમાં હેમોલ્ડ કલ્વર્થેન, લી સ્ટ્રોસબર્ગ, ચેરીલ કોકે ડે નની સવિવાનકલા અગ્રમાની છે. આ દિગ્દર્શકો સ્ટાનિસ્લાવસ્કી પદ્ધતિએ કામ કરે છે તેનું ધ્યેય સમાન મૂલ્યોવાળી પ્રણાલિ ચાલુ નાખવાનું-સર્જવાનું છે જેમાં કવિ, નટો, અને કસન બધા એકસ થાય અને તેના પ્રેક્ષકો સંજો

આનું થિયેટર સર્જવાની પ્રક્રિયામાંથી દિગ્દર્શકનું વ્યક્તિત્વ વકરતું જ્યાં પ્રેક્ષકે એક સમભાવથી જીવનમૂંઝાના સગ્ગા ભાગીદાર ન હોય ત્યાં તો ચોક્કસ આદર્શ પર ચાલતા થિયેટરનું પોતાના ભાવિકવર્ગ જેવું પ્રેક્ષકવર્ગ આવશ્યક બને છે અને તેથી દિગ્દર્શક આજે ગંગમૂમિમાં આપું એમ જન્મભાવવા પ્રયત્ન કર્યો છે દિગ્દર્શકના વ્યક્તિત્વમાં આ ધર્મ-લક્ષણો સ્વીકારાયા છે. તેણે વિવિધ નાટ્યકલાઓનો સુસંવાદિત સમન્વય સાધવાનો છે અને તેના કલાસ્વરૂપોમાં આધુનિક સામાજિક જીવનની પ્રતિમાઓ પ્રગટ કરવાની છે. ભૂતકાળમાં મહાન દિગ્દર્શકોએ રજેજના ચોકડામાં આવી સિદ્ધિ પ્રાપ્ત કરી હતી પણ તે છતાં થિયેટરને સમગ્ર સમાજનું અગ્ર નથી બનાવી શક્યા, અને આવતી કાલના દિગ્દર્શકને આવો જ પડકાર આ મુગ આપે છે કે નાટકશાળામાં પ્રેક્ષકોનું (સમાજનું) એવક પ્રગટ કરવું આવશ્યક છે-એ આ મુગની અનિવાર્ય જરૂરિયાત છે

ભાગ ૩જે

દિગ્દર્શન કલાનાં પાંચ પ્રાણુત્તરો

દિગ્દર્શન કલાના પાંચ પ્રાણતત્ત્વો

ભાગ ૩જો

નટોમાંથી જ દિગ્દર્શકનો વિકાસ થયો છે. આ દિગ્દર્શકે “નાટ્યતુ” દિગ્દર્શન કરી નાટકને સ્થાપવાનું છે. એટલે કે નાટ્યકાર્ય, અને અલિનય દ્વારા કવિનાં વૈચારિક કે બૌદ્ધિક કે ભાવોનાં મૂલ્યો રજૂ કરી પ્રેક્ષકો માટે રંગભૂમિ પર નાટક ભજવી બતાવવાનું છે—રજૂ કરવાનું છે, અને આમાં તેનું કાર્ય બેવડું છે એટલે કે નાટકને (કવિક્રિયા)ને દશ્યરૂપે અને કાવ્યરૂપે રજૂ કરવાનું છે. કાવ્ય બાબુના પ્રશ્નો અગાઉ ચર્ચાઈ ગયા છે તેથી હવે દશ્યબાબુનાં પ્રશ્નો ચર્ચાઈએ. નાટકનાં તત્ત્વોને દશ્ય બનાવવા જે પાંચ તત્ત્વો આવશ્યક છે તે તપાસીશું. ડીન એલેક્ઝાંડરે આ પાંચ તત્ત્વો આ પ્રમાણે ગણાવ્યા છે. આ તત્ત્વો એકમેકમાં આત્મિય છે.

- ૧ Composition—રચિતિ-સ્થાન રચના
- ૨ Movement—ગતિ-ક્રિયા : હલનચલન
- ૩ Picturization—ચિત્ર
- ૪ Rhythm—લયસંવાદ
- ૫ Pantomimic dramatization—મૂક-અલિનયન દ્વારા નાટ્ય-નિરૂપણ કાર્ય.

નાટ્યદિગ્દર્શનનાં આ પાંચ તત્ત્વોથી દશ્યનાટક રજૂ થાય છે. આ પાંચની સુંદર મેળવણીથી પડદા ઉપડતાં નાટકની ગોપનસૃષ્ટિ ક્રમે ક્રમે પ્રગટ થાય છે. આ સિદ્ધાંતો ચિત્ર, નૃત્ય, અને સંગીત કલામાંથી જ સેવામાં આવ્યા છે. અને તેમને નાટ્યકલાની મૌલિક આવશ્યકતા મુજબ અંદર પચાવી, મેળવણીમાં સર્જ સેવામાં આવ્યા છે.

તમે કોઈ પણ ધિયેટરમાં તાલીમના સમયે જઈ બેસો. તરત જ તમને કેટલાક શબ્દો-વાક્યો સાંભળવા મળશે જે દિગ્દર્શકો અને નટો વચ્ચે વ્યવહાર માટે વપરાય છે: કેટલીક સૂચનાઓ, કેટલાક પ્રતીક, કેટલાક ચિહ્નો, કેટલાક ટુકાવેલાં શબ્દો વગેરે. તે ઉપરાંત આગ્રનો દિગ્દર્શક એવી અપેક્ષા સેવે છે કે તેના હાથ નીચે કામ કરવા આવનાર નટે રંગમંચના કસબની ઓછામાં ઓછી પરિભાષા જાણવી જ જોઈએ. તે ઉપરાંત અભિનય કરવાના મૂળ તરવો આપણી નાટ્યસંસ્થાઓમાં જોડાનાર નટોને પ્રાથમિક તાલીમ લગવનાં લગવતાં મળી જાય છે; પણ જે વિકસેલી સંસ્થાઓમાં કુશળ દિગ્દર્શકના હાથ નીચે કામ કરવાનું હોય છે ત્યાં કેટલુંક આવશ્યક, ઓછામાં ઓછું જ્ઞાન હોવું જ જોઈએ. આ ઓછામાં ઓછું જ્ઞાન વર્ષોના અનુભવોનાં નીચોડે આવેલ છે અને તેથી આવશ્યક છે. છતાંય નવા નટને કેળવવાની પ્રાથમિક તાલીમનું જ્ઞાન દિગ્દર્શકને હોવું જોઈએ. આપણી સંસ્થાઓમાં દિગ્દર્શકને નવા નટોને નીચેનાં તરવો શીખવવામાં ધુધળ સમય ગ્રાળવો પડે છે.

ક રેજની ભૂમિતિ, ભૂગોળ અને તે સાથે નટનો સંબંધ

ખ પ્રેક્ષક સાથે નટનો સંબંધ

ગ અન્ય પાત્રો (નટો) સાથે એક-પાત્રો (નટો) સંબંધ

ઘ ચીજવસ્તુ, વાપરવાની તથા નાટ્યક્રિયા સરળતાથી, વિમ્ન-વિના, અડચણ વિના કરવાની આવડત કેળવવી.

આટલું નટોએ જાણવું જ જોઈએ એમ સારો દિગ્દર્શક ધરે છે જ કારણ કે તેથી કાર્ય ઘણું સરળ થાય છે. આ તરવોથી અનુભવા નટો અતડા અને જડતાભર્યા મૂંચવાયેલા, કઢંગા તથા બેડોળ વરતાઈ આવે છે જ.

(ક) રેજના ભાગો-ભૂમિતિ

[‘ નાટ્યશિક્ષણનાં મૂળ તરવોમાં ’ આ ભાગ વિસ્તારપૂર્વક ચર્ચાઈ ગયો છે.]

(ખ) શરીરનાં સ્થાનો

ધંધાદારી રંગભૂમિની જૂની પરંપરામાં દરેક નટ પોતાનો પાત્ર પ્રેક્ષક સામે બરાબર સામે જિભો રહી બોલતો. બોલતી વખતે પહેલા માળની બાલકની તરફ નજર રાખવાની આ જૂની પદ્ધતિ જે બધા જ નટો સ્વીકારતા.

આધુનિક નટ વાસ્તવવાદી અને સ્વભાવિક રહે છે. તેનું કામ પ્રેક્ષક સામે છે છતાં તે તો પોતાના ચિત્ર-ક્રેમના સ્ટેજમાં, પોતાના ઘરમાં કે વાતાવરણમાં જ—રહે છે, તેમાંથી બહાર આવતો નથી. તેથી જુદાં જુદાં પાત્રોનાં જેવા સંબંધો તેવી તેમની બેસવા-બિઠવાની, બિલા રહેવાની રીત, તેવી તેમની દિશા. ઢેલણાક પાત્રો ભાવનાભર્યા વાક્યો બોલે, પ્રેરણાત્મક રીતે શબ્દો બોલે, અથવા સંદેશ-આદેશ આપે યા તો ગંભીર વિચારાવસ્થા, યા તો મંથનની અવસ્થા કે પ્રેરણા પામવાની અવસ્થા બતાવે ત્યારે તે નટ પોતાની સામેના નટથી દૂર જૂએ—આડું જૂએ—સહેજ જિએ નજર સ્થિર કરે. આવા ખાસ પ્રસંગો બાદ કરતાં નટને પોતાની સામેના પાત્ર સાથે સંબંધ સ્થાપવો, ભજવવો રહ્યો : તેથી પ્રેક્ષકોમાં તેની નજર ભટકતી રહે એવો નિયંધ છે. નાટકો ભજવવા શરીર કેમ ફેરવવામાં આવે છે તે નાટકની શૈલી નક્કી કરશે. માથું ફેરવવાથી જ શૈલી સ્પષ્ટ થતી નથી પણ આખું શરીર ફરે અને જુદી જુદી દિશાઓનો ઉપયોગ કરે તેમાં જ આધુનિક પ્રયોગક્ષત્રાની ખૂબી રહેલી છે. બ્યારે દિગ્દર્શક કહે કે અંદર ફરો, ત્યારે પ્રેક્ષક સામેથી ડોક ફેરવવી એવો અર્થ નથી પણ આખું શરીર ફેરવવું તે છે.

પ્રેક્ષકો અને નટના શરીરની રિથિતિ

૧ આખા સામે :—સંપૂર્ણ રીતે પ્રેક્ષક સામે; પ્રેક્ષકોની સામે અમાતર લીટીમાં.

૨ પા ભાગ સામે :—એટલે પ્રેક્ષકથી ૪૫° ના ખૂણે

૩ અર્ધભાગ (Profile) :—પ્રેક્ષકથી ૯૦° ના ખૂણે

૪ પોણા ભાગે :—૧૩૫° ના ખૂણે; અડધા પ્રોફાઈલથી આખા વચ્ચે.

૫ આખા ફરેલા :—એટલે જિલટા-પૂરી પીડ ખતાવેલા;

આ ડાબી કે જમણી બન્ને બાજુએ હોઈ શકે.

રેજના સ્થાનો ઉપગંત નીચેની પગિલાયા વારંવાર નટના શરીરની સ્થિતિ માટે વપરાય છે તે આણી લેવી.

“ સામે આવો ”—પ્રેક્ષક તરફ આખા ફરો.

“ અંદર વળો ”—અર્ધ કે વધુ અંદર વળવું

“ બહાર આવો ”—રેજમાં પ્રેક્ષક તરફ વધુ આવવું

“ અંદર નીચે ”—રેજમાં જીડે—પ્રેક્ષકથી દૂર જીડે જનરી જવું

“ બે પગલાં નીચે ”—જ્યાં જિલા હો ત્યાંથી સીધા પ્રેક્ષક તરફ બે પગલાં નીચે આવવું (બે એટલે અઢી પગલાં થવાનાં)

“ બે પગલાં ઉપર ”—પ્રેક્ષકથી સામેની દિશામાં ઉપર જવું.

“ બે પગલાં આગળ ” “ બે પગલાં પાછળ ”—તમે જ્યાં જે સ્થિતિમાં હો (અડધી; પા, આખી સ્થિતિમાં) ત્યાંથી તે જ દિશામાં પગલાં આગળ અથવા પાછળ જવું.

“ વળો—ફરો ”—એટલે જિલા હો ત્યાંથી જમણીડાબી તરફ શરીર ફેરવવું.

ખીજાં નટો સાથે સંબંધમાં નટના શરીરની જુદી જુદી સ્થિતિઓ

બે નટો હોય તો—

૧ દ્રશ્યમા ભાગીદારી ગોઠવવી

૨ અડધા સામે અથવા

૩ સ્ટેજ આપણું એટલે એક નટને પ્રેક્ષક તરફ પા ભાગે વળેલો રાખી બીજો નટ 'ઉપર' ખસી જાય.

૧ દૃશ્યમાં ભાગીદારી હોય ત્યારે નટો (પ્રેક્ષકથી) ૪૫°ના ખૂણે સામસામે આવે.

૧ તેમના શરીરના પોણા ભાગનો ચહેરો તથા શરીર પ્રેક્ષકોને દેખાય અથવા એક નટ ૪૫°નો ખૂણો લે અને ઉપર રહે, બીજો જરા ફરે અને પ્રેક્ષક તરફ અડધો ફરે અને (ચિત્ર જુઓ).

૨ અડધા સામે—જેમાં નટોનાં અડધાં શરીર દેખાય.

૩ સ્ટેજ આપણું એટલે એક નટ બીજાને સ્ટેજ પર નીચે (પ્રેક્ષક પાસે) ફરવા ઈર્ષ પોતાની સ્થિતિ કાયમ રાખી જાય.

બે નટો વચ્ચે દૃશ્યમાં ભાગીદારીની સ્થિતિ હોય ત્યારે બન્નેએ ખરાબર આ રીતે સમાન બિંદુ પર જિલ્લા રહેવું અગત્યનું છે જ. નવા નટો ઉમેશાં આગળપાછળ થઈ જાય છે. તેમને આ બાબતમાં ભારપૂર્વક સમજવવા પડે છે.

જ્યારે ૧ની સ્થિતિ આવે ત્યારે એક નટ તેની મૂળ સ્થિતિમાં રહે : બીજો અડધો ફરે (પ્રોફાઈલ થાય). આવી સ્થિતિઓ ખાનગી મંત્રણાઓ, મનોમંથન, ગુનો સ્વીકારવાની વૃત્તિ, અથવા ભાવ દોષકતામાં જ આવે છે જેમાં ગરમાગરમી—બોલાચાલી થાય, ઝડપી આપ-લે થવાની હોય, સીધી અડધી સ્થિતિ (પ્રોફાઈલ) ખૂબ અંગત સંબંધો વ્યક્ત કરતી શરીરની સ્થિતિ બતાવે છે, અને ભાગીદારીમાં શરૂ કરેલ દૃશ્ય અડધી સ્થિતિમાં પૂરું થતું હોય છે. સામસામા સવાલ જવાબ અથવા તહેામત મૂકવું વગેરે આ સ્થિતિમાં સારા દેખાય છે.

ઢાઈ એક દશ્યમાં જ્યાં આખા દશ્યનો ઝોક એક મુખ્ય પાત્ર પર હોય અને બીજા પાત્ર ગૌણ હોય, એકને ધણું બોલવાનું હોય અને બીજાને થોડું ત્યાં ઉપરના ચિત્રની સ્થિતિઓ મળે. આવાં દશ્યો વાંચતા જ સમજાઈ જાય છે કે ઢાણે રેજ આપવાનું છે અને ઢાણે લેવાનું છે. શરુઆત કરનાર નટને શરૂશરૂમાં મુખ્ય નટ સાથે ભાગીદારી કરી રેજ આપવાનું ન ફાવે તો તેણે પોતે પોતાની સ્થિતિમાં રહી મુખ્ય પ્રોફાર્ફલમા ગ્રાખવું અને આંખો સામા નટ તરફ ફેરવવી.

બે પાત્રો વચ્ચે જગાનું અંતર હોય ત્યાં આ સ્થિતિ ધણી મદદ કરે છે.

જ્યારે ત્રણ કે વધુ નટો રેજ પર હોય ત્યારે એક નટ બીજાને, ત્યાર પછી બીજા ત્રીજાને રેજ આપે. રેજ લેનાર નટ આખો પ્રેક્ષક તરફ ફેરે અને રેજ દેનાર નટો મુખ્ય નટ તરફ ફેરે અને પ્રેક્ષકથી જરા દૂર રહે. આમ પ્રેક્ષકની દૃષ્ટિમાં મધ્યવર્તી કેન્દ્રમાં (ફોકસમાં) રેજ લેનાર માણસ રહ્યા કરે. જ્યારે ' (ફોકસમાં) ' એમ કહેવામાં આવે છે ત્યારે એક નટની નજર તથા શરીર ખીજા નટ પર અને તેની ક્રિયા તરફ સ્થિર થઈ વળેલાં રહે છે.

જ્યારે એક નટ A બીજા નટ Bને ઓળંગી આગળ જાય ત્યારે Bએ એની જગા પાસે પહોંચી જવું : ત્રિકોણ હોય અને તેમાં C નટ A અને Bની આગળ ઓળંગી જાય ત્યારે Bએ ' સી 'નું સ્થાન લઈ લેવું રહ્યું. આથી ચિત્રની સમતુલા સચવાશે અને ' બી ' ' એ ' સાથે એ દશ્યમાં ભાગીદારી કરી શકશે. ઢાઈ પણ અનુભવી નટ આ પ્રમાણે કરે છે.

જ્યારે એક નટ માટે આવશ્યક ન હોય છતાં જાનોમાનો કે ચોરી કરી પ્રેક્ષકનું ધ્યાન ખેંચે તેવું કેન્દ્ર લઈ લે ત્યારે એ ધૃષ્ટાસ્પદ બને છે.

જનારે એક નટ A બોલતો હોય ત્યારે ખીજે નટ હાથપગ હલાવે, પંખો હલાવે કે પ્રેક્ષકોને આકર્ષે તેની ચેટ્ટા કંઠે ત્રોપણુ ઘૂણામ્પદ છે.

જ્યારે એક નટ બોલતો હોય ત્યારે ખીજ નટો ભલે પોતાના પ્રત્યાધાતો વ્યક્ત કંઠે પણ તેમને સહજ રીતે એ કાર્ય કરવું—વિશેષાન્મક રીતે નહિ જ.

દેહલીક વાગ માનો કે એક નટ Cને નીચે લઈ ગયા અને A ઉપર છે અને આગળ પગ Aને બોલવાના વાગ્યો અગન્યના છે તો તેને નીચે લાવવા દિગ્દર્શક 'A' ને ધોળીરે, વિશેષ ન કંઠ તેની ગીતે, ચોર-પગલે ચાલવા ટુંકા પગલા લગી આગળ આવવા સૂચના કરે છે. આ વિશેષ પ્રકારની સૂચના છે.

ગજતખ્ત પગ બેઠેલા ગજા A સામે B નટને બોલવાનું આવે તો B પીઠ પ્રેક્ષકો તરફ ચવાની આથી તેના અગન્યના વાગ્યો મરી જવા મંભવ છે આવા દાખવામાં B નટે ઘૂંટણુ પગ પડી ઊઠતી વખતે પોતાના ગરીબને સાચની મંદુરો અડધી ગિતિમાં પ્રોક્ષાઈલમાં લાની બોલવું. આ ધણુ જ નાચવી ચોખ્ખાસે—ચૂપકીદીધી કરવાનું હોય છે.

જમનુ-પીડુ, બારી બધ કરી, બાગણુ બધ કરવું, રોપગે, આક્રોશ વામની વગેરેને તેના બધી જ વિચિત્રતામાં કરવાનું હોતું નથી. તેમાં ચોગીરૂપીધી નટ ગતિ વધારી કામ પનાવે છે. આ આવશ્યક છે કે જોધી દમ્પ કંટાગાગનક જ બને

કવન કરવું એટલે એક નટ A એની રીતે ખીજ નટ II આડે આવી ઊભો નહ કે B ટંકાઈ જાય. ત્યારે નટ Aએ જમન ગી પોતાની જનને ટગારી લેની જોઈએ. ખામ ખીજનેન મારે જ આમ ઉ

કવરીંગ કરવું. બાંદુક કે છરી વગેરે કાઢવા, મુકવા શરીર ઊંચું ફેરવવું આવશ્યક છે જ.

ઊભા રહેવાની સ્થિતિઓ :—

ચાલસ ક્રિયા કરવાની ન હોય ત્યારે નટોએ શાંત ઊભા રહેવું જોઈએ. બીન અનુભવી નટો પોતાનું વજન એક પગ પરથી બીજા પગ પર ખસેડ્યા કરે છે. અથવા અસ્વસ્થ થઈ જાય છે. જ્યારે ધણી અભિવેગવાળું કામ હોય ત્યારે પણ સ્વસ્થ રીતે ઊભા રહેતાં નટોને આવડવું જોઈએ. સ્વસ્થ ઊભા રહેવાથી ધ્યાન એકાગ્ર રહે છે—સાવધ રહેવાય છે. ઊભા રહેવામાં નટોએ શરીરનું વજન પગની પાનીમાં એડી પર રાખવું અને Heel પર વજન પડે તો શરીર જરા શિથિલ દેખાય છે.

બેસવાની સ્થિતિઓ :—

પોતે બેસવાની ખુરશી માટે ફાંફાં મારતો નટ હસાહસ પેદા કરે છે. ખુરશી તરફ જવું, તેની અને પોતાની વચ્ચેનું અંતર ચાલાક રીતે માપવું અને તે પ્રમાણે શરીરને બેસાડવું એમ નટને આવડવું જોઈએ; સ્ત્રી બેસે ત્યારે એક પગ સહેજ અંદર વાળવો, બીજો લાંબો રાખવો. પગ પર પગ ચઢાવવા નહિ. પુરુષોએ બન્ને પગ સાથે રાખવા. બેસતાં પહેલાં પુરુષોએ પાટલૂન વગેરે ઊંચા ખેંચવાં નહિ.

ઊઠતાં-બેસતાં નટની વ્યક્તિગત આદતો વારંવાર અભિનયમાં ઘૂસી જાય છે. તે સામે ચેતવણી રાખવી, ખુરશી પ્રોફાઈલમાં હોય તો તેમાં બેસી પ્રેક્ષક તરફ સહેજ વળી પોતાની વાતચીત શરૂ કરવાથી અસરકારક થવાય છે. નીચે સ્ટેજ તરફ બેઠેલા નટને ઉપર-સ્ટેજ બેઠેલા સાથે વાત કરવાની હોય છે ત્યારે પોતાનું સ્થાન બોલતી વખતે પ્રેક્ષક તરફ વાળવું આવશ્યક છે જ.

જે બેસવાનું સ્થાન Bએ અડધ પ્રોફાગના ગચ્ચુ હોય તો Aને સાલળવા માથું ફેરવવું અને બોલતી વખતે નીચે ધીરે ધીરે—ચોગ ગતિએ શરીર ફેરવવું

જે મોફામા બેરેલા હો અને મોફા આગે મૂકે હોય તો A નટે મોફા પર આગળ બેસવું અને B નટે મોફા ઉપર ઘાટાણામા બેસવું

ઊભા થવું—ઊભા થતી વખતે નટે એક પગ આગળ મળી ઊભા થવું અને આગળ પગ પર શરીરનું વજન મળવું આ સામાન્ય રીત વૃદ્ધ પાન કન્નાડ માટે નથી

૧ વળવું શ્રેયી રીતે ?

૨ એજાઓ કન્ની શ્રેયી રીતે ?

૩ ઘૂંટણ પર પડવું શ્રેયી રીતે ?

૧ શરીરથી વળવાની ક્રિયા નવ પ્રેક્ષક તરફ વળે તે માટે જ કન્વાની હોય છે આમા અપવાદરૂપ મિના તો શરીર પ્રેક્ષકથી દૂર પાછા ભાગે ફરી ગયું હોય તો જ થાય જેથી શરીર બાકીનો પા ભાગ પૂરો ફરી નાખી અર્ધ વળા પૂરો કર અને તેની આખી પીડ અને ખભા ગપટ રીતે દેખાય અને તેમ આખી ફેરવી બોલવામા આવતું વા ય અસર કાઢક બને છે ઉપર-રે ૧ પર પોછા ભાગે ઊભેલો નવ બહાર જવાનો હોય તે તે અદર ફરે જાય અને બહાર નીકળી જાય એ જ સુદર દેખારો

૨ એક નવ ખીજ નવને ચીજ વસ્તુ આપે તો પોતે પોતાના હાથે શરીરને ન ઢોકે એ જોવું અગત્યનું છે તેની રીત બગબગ સમજ લેવી

૩ નીચા ગે ૧ તરફના પગ પર ઘૂંટણ પર પડવું જેથી પ્રેક્ષક તરફ ખુલ્લા થઈ બોનડુ ફાને જે ઘૂંટણ પર પડવામા પ્રેક્ષકથી સામેના

(ઉપર-રેન્જના) ઘૂંટણ પર પડ્યા તો તમારાં વાક્યો બિંધી દિશામાં બોલાશે અથવા મુખ દંદાર્થ બગે.

પાસે જવાની ક્રિયા—Approaches

એક નટ ખીજ પાસે કેવી રીતે જાય ?

બે પ્રકારો :—સીધી રેખા પર ચાલેા યા તો વળાંક લઈ ચાલેા.

સીધી રેખા પર ચાલેા :—દાર્ઠ બે બિંદુ વચ્ચે પડતી સીધી રેખા પર ચાલતા હો તેમ ચાલી જુઓ એટલે આ રીત સમજાશે.

વળાંક લઈ ચાલેા :—સીધી રેખા પર ચાલવામાં વારંવાર ક્રિયા અટકા જેવી લાગે છે. તેનાં ચોક્કસ કારણો ન હોય ત્યાં મુધી આ ક્રિયાને સહેજ વળાંક આપ્યા કરવાથી સુંદર બનાવી શકાય છે.

સીધી

સહેજ વળાંક જુઓ.

ઉપર-રેન્જ તરફ વળાંક લઈ ચાલવું

ઉપરથી નીચે રેન્જ તરફ આનું વળાંકમાં બલુ

આવા વળાંકવાળી ક્રિયાથી નટ પ્રેક્ષક તરફ ધણેા જ વળેલો ખુલ્લો રહે છે.

સીધી રેખા પર જવાથી તમે સામા નટથી સહેજ ઉપર કે સહેજ નીચે ઘોલશો—વળાંકમાં જવાથી તમે તેની સામે, જરાબર સામે જઈ બેસા રહેશો.

બેવડા વળાંક

જ્યારે એક નટને પોતાની જરાબર ઉપર—પછવાડે આવેલી બારી

પાસે જવાનું હોય ત્યારે તે મીઠી રેખામાં ચાલે તે ઘણું આટકાભરેલું સાગે છે પણ તેને બેવડા વળાકમાં જરૂર

બેવડો વળાક મારે (ચિત્ર જુઓ)

જો ' A ' ને ' B ' ની ડાબી બાજુએ આવતું હોય તો એક મોટો વળાક ઘણો મદદરૂપ થાય છે

બે નંદો એક જ વસ્તુ પાસે જાય

જ્યારે બે નંદો સાથે કામ કરવાના હોય તો પાંચે આનવાની કે ઓળંગી આગળ જવાની ક્રિયા અટકાવી બની જાય છે નીચે જમણી બાજુએથી અને નીચે ડાબી બાજુએથી બે વ્યક્તિ ઉપર-સ્ટેજની બારી પાસે સાથે જાય છે અને બારી પાસે જોવા નહીં બારીની બહાર દુર જમણી બાજુએ જોઈને વસ્તુ જોવા પ્રયત્ન કરે છે તો જમણી બાજુના નંદે વળાક લેવો ઠીક અને તેણે એની રીતે ચાલવાનું ગાંધવું કે તે પહેલો પહેલો

આ પ્રમાણે બે નંદો પ્રેક્ષક સાથે ખુલા સંપર્કમાં નહીં અને અસંગત બને છે

*

*

*

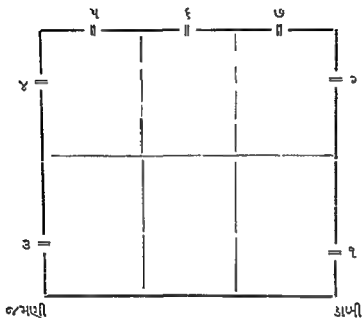
ઓળંગવું — દરેક નંદે ખીજ નંદ પાસે જવા, ચીજ પાસે જવા અને બહાર જવા દૂર અને મીઠી રેખાનો જોતો લેવો. જો ઓળંગવાની ક્રિયાના ક્ષેત્ર બહાર નીચળી જવાનું હોય તો તેણે વળાકમાં ન ચાલવું નોકરો કે એવા પાત્રો સિવાય નંદોએ હંમેશા ખીજ નંદથી આગળથી જ જવું — આવતું એક નંદે ખીજની પાછળથી ન જવું

જ્યારે બે નંદો વાતો કરતા સ્ટેજ ઓળંગના હોય ત્યારે ઉપર સ્ટેજના નંદે નીચે સ્ટેજના નંદથી એક પગનું પાછળ નહીં અત્યંત વાક્યવાળા નંદે ઉપર સ્ટેજમાં ગેરુ

*

*

બારીબારણાંનાં સ્થાનો



ઉપર ચિત્રમાં જણાવેલા સ્થાને બારી-ગાંધ્યા દેાય.

રોજની ડાબી નીચે	નં. ૧
રોજની ડાબી ઉપર	નં. ૨
રોજની જમણી નીચે	નં. ૩
રોજની જમણી ઉપર	નં. ૪
રોજની મધ્ય—ઉપર જમણી	નં. ૫
મધ્ય ઉપર	નં. ૬
મધ્ય ઉપર ડાબી	નં. ૭

ડાબી-જમણી બાલુએ ગાંધ્યાના નદીયા ઉપર-રોજ તરફ રહેવાના તથા ઉપર મધ્ય-રોજમાના તરફ ગાંધ્યામા ગાંધ્યાની જમણી

બાલુએ નદયા નેવાના જેથી નટ તેને જમણા હાથે ઉઘાડી અંદર પ્રવેશી જમણા હાથે જ પાણું મધ કરી દે. આ રીતે નટ પ્રેક્ષક તરફ વધુ ખેલો ને છે પ્રવેશ કર્યા પછી નટ જાગણ પાને, ઝેર પગ અંદર આની પછી બોલત. અંદર પ્રવેશના પહેલા નટ પોતાના પાનની ચાલમા આની જવું. જેવું પાન તેની ચાલ એ જલવું નહિ

તોફાન-મોઈઆઓ રંગેની પ્રવેશની ક્રિયા ઘણી એકસાઈથી તેમના મોભા પ્રમાણે ઉપન ઝેર જાહેરી

ધાત્રા પાત્રા નાથે પ્રવેશ કરતા હોય ત્યારે બોલનાર પાત્ર પહેલું પ્રવેશ એ હજવાગોડ છે. જે માન્ય પાત્રથી હીવાવમા હોય તો બોલનાર બીજે પ્રવેશ એને પહેલો પ્રવેશ કરનારને સબોધે.

ઝેરની આદાર જવાની ક્રિયા પ્રવેશ કરતા જુદી હોય છે, કાન્યુ કે પાનના ભાગથી માથવવાની હોય છે અગત્યનું પાન બહાર જવું હોય તો તેણે વળાક સર્પ પોતાની જાત પ્રેક્ષક માટે ખુલી ગાળી ઉપન-ઝેર તરફના હાથથી પાનક બોલવું અને નીચેઝેર તરફના હાથે બાલુ ખેંચ કરવું. પાળા હીવાવમા પગ ઉપન-ઝેર તરફના હાથે બાલુ ખેંચવું અને બહાર નીકળી નીચેના હાથે મધ કરવું. એ પાત્રા નાથે મજાન જાન ત્યારે મોથનું પાન પડવાડ જાન—આજી મથેલા પાન નાથે માતો કરે બા તો પડવાડે નદના પાત્રા નાથે વાંતો કરે. જેવી મહાન જવાની પદ્ધતિ ન રીતે પ્રક્રિયા ચાલવાન છે. પાણુ નટોએ પ્રેક્ષક તરફ ખુલા નદવાની કુશળતા જાહેરી

ઝેરની પાળથી આવનારઓએ ઉપના ઝેરમા જમણી કે ડામી બાલુએથી આવે છે તે જલવન પાળ પગન આપવું આવશ્યક છે. એક નટ જાગણ પાન જલ જીવને પોતાવે પછી તેણે નટ ચાલ હવા પાળા દર્શી બીજા આવનારને માટે જગમ માંડવી કરી આપવી જેથી પ્રવેશ કરનારને જુગમ થાય.

સાંભળવું :—જ્યારે એક નટ A બોલતો હોય ત્યારે બીજા B ને તેને શાંતિથી સાંભળવો. નટ A નું વાક્ય પ્રગટ થાય તે પહેલાં તેણે

- ૧ સાંભળી પોતાનો પ્રત્યાઘાત અનાવવો
- ૨ પોતાના જવાબનો વિચાર કરવો
- ૩ શ્વાસ લેવો અને
- ૪ જવાબ વાળવો (હેંડ બેટી)

સ્વગતોક્તિ—અને એકોક્તિઓ : સ્વગત એટલે અન્ય પાત્રોની હાજરીમાં તેઓ ન બોલે તેવી રીતે એક પાત્ર પોતાના વિચારો પ્રગટ કરે તે સ્વગત બોલેલું ગણાય. અથવા લેખક કાંઈ ખાસ મૂલ્યના કરવા માગતા હોયતો પાત્રના મુખમાં સ્વગત વાક્ય મૂકે છે.

આધુનિક નાટકોમાં હવે આ પદ્ધતિ ત્યજી દેવાઈ છે. આમાં સ્વગત વાક્યો રાખવાં પડે તો બોલ્યા વિના મૂક અલિનયથી આ સ્વગત વાક્યોનું તાત્પર્ય બતાવી દેવું—તેમ છતાંય વાક્ય બોલવું આવશ્યક રહે તો તેણે એ વાક્ય ઘણું ધીરેથી, પોતાના અલિનયને મહત્વ આપી વાક્યને ગૌણ બતાવી બોલવું. જ્યારે એક નટ આતું સ્વગત વાક્ય બોલે ત્યારે બીજા બધાએ પોતાનાં સ્થાનોએ ‘ પાત્ર ’માં બિતરેલા રહેવું.

એકોક્તિઓ માટે જૂનાં—પ્રાચીન (Classical) નાટકોમાં નટોએ પ્રેક્ષક પાસે આવીને બોલવું યા તો ચોગ્ય શૈલી નક્કી કરી લેવી. પણ બીજનેસ—સ્ટેજ-ક્રિયા તથા મૂકાલિનયને મહત્વ આપી વચમાં વચમાં આ એકોક્તિનાં વાક્યો બોલવાનું ગોઠવવું.

સ્ટેજ પર ક્રિયાઓ

જે ક્રિયાઓ પ્રેક્ષકોસામે સાવચેતીપૂર્વક, કુશળતાથી ઝડપથી પતાવવાની હોય છે એટલે કે નટ જે ક્રિયાઓને ઢાંકી દેવાની છે તે

અધી જ ક્રિયાઓ ઘણી જ ચીવત્વી કરી, નટોને ખાધા કંતુ ગમતુ નથી ચાના પાના પીધા કંવા ગમતા નથી ખાવામા પોચા ખોગકના નાના ટુકડા મોના મૂકવા અને બોનવામા વિશ્લેષ ન પડે તે બેનુ ગ્યાનમા શરૂન, પાણી વગેરે પણ પોણા ગ્યાસ ભરી લાવવા બે દારૂ હોય તો ન દારૂની તીન અસ નોધી બનાવે

બદ્ધ ગિવો વ વાપગવામા મગનાગ નટને ઉપગ-ગે તમા નાખવો માગનાગ નટે નીચે ગદનુ મને વચ્ચે અ તગ નાખનુ

છરી માગનાર મગનાગને ઢાકી દેવો અને પછી જ બેનથી છરી ઉપાડની પણ માગવાની જગાએ હાથ ધીરો કરી જ નાખવો છરી પાછી એ ચવામા જ બેગ બતાવનુ, તનવાગમા પણ એ જ પ્રમાણે પાનને ઢાકી દેનુ મગનારે જ નદી પડી ન જનુ થોડાક ચક્કર ખાઈ મગનુ, ૬ અ અનાનનુ બેઈએ જ માથુ ફૂટલાઈ તગ પડે, —૫૪ ઉપગ-૨૨ ૮ ૫૦ શરીગને રટે પગથી ખસેડનુ હોય તો મનાગનુ માથુ પગથી બિનુ નાખનુ

આપધાત કરનાર શરૂઆત પ્રેક્ષો સામે કરે, ઘણા બેનથી છરી પામે લારે અને કુશળતાથી ફરી નય પડતા પડતા છરી પકડી નાખે પડે પણ દુ ખી, ચક્કર ખાતો ગોળાથી આપધાત કરવા માટે પણ એ પ્રમાણે

આલિંગન અને ચુ બનની ક્રિયા

છોકગનો જમણો હાથ છોકરીના ડાબા હાથ નીચે મૂકવો—અને તે પણ પીર પાછળ ખસા તન્ક

છોકગનો ડાબો હાથ છોકરીની કમર પર અથવા હાથના ઉપના લાગ પર અથવા જમણા ખસા પર ત્યાં પછી છોટ્ટી જમણો હાથ છોકગના ડાબા ખસા પર, અથવા ડોક આબુનાબુ અથવા તેના વાળમા આગા

નાખી પપાગે છોકરીનો ડાબો હાથ છોકરાના જમણા ખભાની આનપામ

ડોળના નીચે-ચેરનો પગ છોકરીના નીચે-ચેરના પગ નીચે પામે ગાંધવો છોકરા પાતાન વજન તેના પગ મૂકી નહેત મૂકે. આમ છોકરીને ઢાકરાથી પ્રશ્નને લાગ છે કે ખેલે પામ આવી ગયા છે—જ્યાર પકીકતમા તે નીચ-ચેરના પડખા જ અડના હોય છે, અને ઉપર-ચેર તરફના પડખા છૂટા હોય છે.

ચુબનમા છોકરીનુ માથુ ઉપર ચેર તરફ ઢગનુ જોઈએ છોકરાનુ માથુ નીચે ચેર તરફ ઢગનુ જોઈએ માથુ કેળનાવગી ચુબન બને માટે આ પદ્ધતિ જ અખત્યાજ કઢવી.

ચુબનની પ્રક્રિયા જનાય હસાહન ન પેદા કર તે ધ્યાનમા નાખવું.

ચીજવસ્તુ કેમ વાપરવી તે વિષે

પાનનુ ચન્નિ બતાવવા વપરાતી ચીજવસ્તુ જેની કે શાન, પખો, ફૂલ, પુસ્તક, સિગારેટ, પાઈપ, ચરમા, વસ્ત્રની સીફ્ટ, લાકડી આ ચીજવસ્તુઓ પાનનુ ચન્નિ દર્શાવનારી છે, હતા તેમના પગ વધારે પડતુ ધ્યાન ખેંચવા પ્રવૃત્ત ન કરવો કાગણુ કે વધાર પડતુ ધ્યાન ખેંચવાથી એ વસ્તુઓ હારન અથવા વધુ પડતુ કુતૂહલ પેદા કરે છે બીજા નદો બોલના હોય ત્યારે તમે તમારી લાકડી ગમાડ્યા કરો, આ તો પખો હનાચ્યા કરો તો તમે નિશ્ચેષ કરો, પાનચન્નિ બતાવનારી ચીજ વસ્તુઓનુ સ્થાન ગોણુ છે

પણ પેટલીક વસ્તુઓ, ચીજો નાટક માટે, નામ્યકાર્ય માટે ઘણી જ અગત્યની હોય છે આ ચીજવસ્તુ વિના નાટકની ગતિ કથળી જવાની, ટેલિફોન, વગેરે આ વસ્તુઓ વાપરવામા નરે ઘણી જ કુશળતા ગમ્યની.

તેમાંયે આ વસ્તુઓ વાપરતી વેળા પોતાનું મોઢું ન ઢંકાય તેની સાચવેતી નરે રાખતી. હૂંસકાં ખાવાં કોઈકના ઓળામાં પડી રહ્યું, આ બધી ક્રિયાઓમાં પણ પોતાનું મુખ ખુલ્લું રહે અને પોતે પ્રેક્ષક સાથે સંબંધ બેસે તે રહે એ નરે જોવાનું છે. તેવી રીતે દોષો સળગાવવો અને ઓસરવાની ક્રિયા પણ ધણી જ કાળજીપૂર્વક કરવી. ફરનિયર, ફોટા, તથા કોર્મની માંદગીના દરબમાં વપરાતી વસ્તુઓ વા તેા મૃત્યુ પછી ઓઢાડવાના વસ્ત્રો વગેરે ખૂબ સંભાળપૂર્વક વાપરનાં આવડ્યું બેઠાયે.

નરે પ્રેક્ષક સાથે તથા ખીજ નરો સાથે જેવા સંબંધો રાખવા, જેવી રીતે સંધાણુ સાધવું એ સમજવા. હવે નવી દિશા વિચારીએ. નરને પોતાનો શરીર, અવાજ તથા બુમિકા સાથે સંબંધ કેવો હોવો જોઈએ ?

આ વિષય પ્રત્યે ધાર્મિક ધણું વિચારણું છે—સખાયું છે. દેહસાય કુશળ નરોનાં મનનો પણ પ્રગટ થઈ ચૂક્યાં છે. તેથી અહીં જે કહેવાશે તે માત્ર સારરૂપે જ કહેવાશે જે આગળ પર આવનાર પ્રકરણોમાં મદદરૂપ થાય.

અરીસા સામે ખેંસી પોતાના શરીર પર કેવો આધાન પ્રત્યાઘાત તપાસનાર નરો જે રીતે અભિનય શીખતા અને કરનાં તે જમાનો ગયો.

જેવળ અવાજ અને બુદ્ધિ બુદ્ધિ ભાવોમા ઓસરવાની જુદી જુદી પદ્ધતિઓ શીખી અજમાવવાનો જમાનો ગયો.

દિગ્દર્શક પોતાના નરોને પૂતળા માની દોરવણી આપે, પોતે કરી જતાવે અને નરો તેનું અનુકરણ કરી જતાવે એ જમાનો પણ લગભગ અદૃશ્ય થઈ ગયો છે; અને યાદના દૃઢિમ ઉચ્ચારણો બોલાવી બોલાવી નરોને તૈવાર કરવાની પદ્ધતિ પણ અદૃશ્ય થઈ રહી છે.

પણ આ જે દિગ્દર્શક ભાવ અને ક્રિયા અનુભવવા અને સમજવા નરને આગ્રહ કરે છે અને તેમને વિકસવા તથા તેમનું કામ વિકસાવવા

મૌલિ વિચારના મનનામા માને છે આના મનના મન વાનાવળુના કામ મના માનના નાખના દિર્ઘ પામે નટે મન મામ મનુ ત તેણે નાપુનુ જ નેઈએ નેઈ ગિર્જા નમને આવશ્ય છૂટ આપે છે તો ધણી નટે પાતાના પાનન તારિન નિરૂપણ તેમ જ પાતાના કાર્યો નમી જતા હાય છે અને તે પાતાના પાનચરિત્રને ન્યાય આપે પણ છે પનુ આના એ પાન પન ના ની અખિલાઈ ન નજાય, નાણુ? આખા નામન સમજી તના પ્રવૃત્તિ અશ યનુ એ ન માટે અશ ય છે તેથી બધા જ નટે કુશળ હાય, પોતાની ભૂમિના લવના હાય તોપણ એ નામના એમ્મનના અને અખિલાઈ આવતા નથી તેથી દિગ્દર્શક આવશ્ય બને જ છે

જ્ઞાપ આપણે એવો દિર્ઘ લઈએ જે વધા મા વધાર છૂટ આપે, નમને નામના મકે લાવો, મનચિત્તિઓ તથા પ્રમગો સામાન કનવા વધામ્મા વધાર સ્વાત ન આપે આવા દિગ્દર્શક નીચે કામ કરતા નટે પોતાને તૈયાન કનવો જ ગણો જેનીઠ આવશ્યમતા પૂરી પાડતી જ નેઈએ જેટલુકે જોડામા જોડુ જ્ઞાન નમમા હાંપુ જ નેઈએ આનુ જાણનામે નમ તેના દિગ્દર્શક સાથે ધરો જ જોતપ્રાત થઈ શકો અને અનેક તમ્લીરા અદશ્ય થઈ જશે, બને નામનો સૂક્ષ્મ અને સ્પૂલ દેહ તથાન કનવા સાથે સધર્મ કરી શકને અને સફળ થને દગક નવોદિત નટે દિગ્દર્શનની ચાનીઓ જાણની નેઈએ અને તેના પાયાના સિદ્ધાંતો તથા વનહાન પન પ્રમુત્તવ મેળનુ જ નેઈએ

આમ ભૂમિકા તૈયાન કનવાની પદ્ધતિ માટે—

૧ જેઈ પણ પ્રમાની ખેચતાણુ વિનાનુ સ્વચ્ચ, ત્રિગચ્ચન સ્નાયુવાળુ શરીર મનોલાવોના ધસાગમાય સ્વચ્ચ નહે છે આનુ શરીર ચપળ, ગમે તે ક્રિયા કરવા શક્તિમાન હરો આવા શરીરન મન ધણુ મુખ્ય નહેમે અને પોતાના લાવોની જ્યના નમ નમે આ લાવોની

મૂર્તિઓ તેના અનુભવમાથી, અનુભવમાથી, અસોબનમાથી, યા તે કલ્પનાથી ગ્યેની દસે અને ધીરે ધીરે પોતે તેને નિ તાની દેક માટે નક્ક, સાદુ નામ્યમાર્ગ ગોધી શરૂને અગાઉ પણ આ મનોઅવધાને વશ વર્તેને અને આત્મની ભૂમિકા તૈયાર થના ના એ પાનનુ ચાગિન જન્માવરા કશળ થને આ પ્રક્રિયામાથી પાનનુ ભૂતકાળનુ જીવન અને તેની શક્તિઓ ઝડપાશે અને તેમાથી દેક પ્રયોગ વખતે તેણે સર્જવા પાનાલેખનની સહજતા પ્રગતી ગહેને આ અલિનયકાર્યની શરૂઆત થઈ આ આત્મનક્ષી પદ્ધતિને, અગાઉ આપણે વિચારી ગયા તે નિધાન કનય સાથે રો સ બધ છે ૨ દાખવો લો, એ ન નક્કા કુ છે ૬ મનની અવસ્થામા તેણે દોરી ધન બહાન નીકળન નુ છે આપણે આગળ શીખી ગયા તે પ્રમાણે ગેજર એક છે તે તેણે નાણુ નુ જ ગ્યુ તેમા વળાકથી ચાલી, તેણે બાગણુ ઉવાડુ અને બહાન નીકળી જરાનુ નુ આ આખી ક્રિયા કનયની રીતે થી જ જોઈએ

આનો અર્થ એ ૩ સહેજ પણ અતિજગત થયા વિના તેણે પોતાના મનની અવસ્થાના આવેગનુ શીખેન કસમ પ્રમાણે, અચાનક કગુ ગહુ આ કાણુ નિધાન કસમ પર નનુ ગામીત્વ પાનુ જોઈએ આ કસમ નનો ખીજે સ્વલાવ ગતી જવો જોઈએ ૬ જ્યારે જ્યારે આવેગને ગતિ તથા રૂપ આપનાનો પ્રશ્ન ઉપગ્રિયત થાન ત્યારે તે પોતે શીખેન કનય—(આદળ બની ગયેન મય) પ્રમાણે જ કામ કરે

ઉપર જે દાખલો આપ્યો તેવા સે કો દાખના ગળી ચકાન મનો ભાવ વ્યક્ત કરવા દેટીક વખત નિદર્શિત માદી ના ક્રિયાઓ તના કરી તેમા ઉત્તુ પૂગા નને દોરે છે, ગની વખત ક્રિયાઓના કનય જાણના નટ પામે મૂલિનય જાગ ભાવનર્તન ગતી પછી ગદે વા યો ન પામે જોનાજડની નર્તન ગના છે અને પદ્ધતિ

દિગ્દર્શકો વાપરે છે—જેવા નટ, પંતુ નર્વ મંભેગોમા નટે ટેવોક કસમ જાણુવો ન જોઈએ અને તેના પં તેની હથોટી જેટલી મજબૂત હશે તેટલું પગિણામ સુદન અને શક્તિ કે મમયના દુર્વ્યવ વિના આવશે

રજેજનો કસમ વિના નિશ્ચેષે, સહજ ગીતે સિદ્ધ કરી નટે પોતાના શરીરને ડેગરી પાનચન્નિ ડેવી રીતે પ્રગટ કરવાનું શીખે તે જાણુ.

હવે જ્ઞો વાચિક અભિનયનો પ્રશ્ન.

રજેજ પર અવાજનો ઉપયોગ કેવી રીતે કરવો ?

જેવી રીતે રજેજ પર ક્રિયા નક્કર, સ્પષ્ટ અને મુદ્દા દેખાય તેમ કરવાની હોય છે તેવી જ રીતે અવાજ વિશે પણ જાણવું. અવાજને પણ સ્પષ્ટ, ગળુકારવાળા, સાલળવા ગમે તેમ શબ્દો અને વાધ્યોમા વહેવડાવવાનો છે. અવાજ કણુપ્રિય, ભાવવાહી, ગીન, સ્પષ્ટ, વિવિધ ગળુકારવાળો અને અસગકારક હોવો જોઈએ; મહત્ત્વ આપવાની ક્રિયામા વાક્યોના અમગકારક અર્થવાહી ટુકડા પડવા જોઈએ. અવાજ ડેગવવો એ કસમનો જ વિષય છે સ્વચ્ચત્ર એવી રીતે ડેગવાનું જોઈએ કે જેથી તે નામ્યના અર્થનું સ્પષ્ટ અભિનયન કરે અને મનની અવસ્થા અનુભવાવે.

નટને મહાવગ પડવો જોઈએ કે આગિક ક્રિયા જેમ વાચિક અભિનય પણ સહજ બની જાય આવા તૈયાજ નટો સાથે દિગ્દર્શકનું કામ સહજ અને સગળ બની જાય છે.

મનોભાવોની અભિવ્યક્તિ

સહૃદયતા, ભાવોની સચ્ચાઈ, લાગણીનું ઊંડાણ જે પ્રગટ કરવું હોય તો નટના શરીરમાથી આત્મિક શક્તિ દ્વાગજ એ કરી શકાય છે કેવળ વાચિક ગ્યનાઓ તો લુખ્ખી અને બિનઅસગકારક લાગે છે.

એસો અવાજ અને તેના મરોડો ત્રણે ? ગળામાથી થતી લીના
લાગે છે નાના અતઃગણુના ઊડાણુમાથી બ્યારે અભિનનન મગની
શમિતો પ્રનાહ વડ છે ત્નાજ જ તે મનોલાવોને વચ થઈ અભિનન
કરે છે તેનુ લાગે છે

જેવળ અવાજ અવાજ ખાતજ, સૂજ સૂજ ખાતજ ગણુકાજ ગણુકાજ
ખાતજ એ તો બાહ્ય ઉપચાર છે અવસ્થ ગણુ અને સ્વગ્ય ન એની
સ્થિતિમા આની જવા બોઈએ કે ગમે તેવા લાગણુના પ્રનાદા ન્યમ્ત કરી
શકે અને તેમને સ્પષ્ટ વાવા તથા અર્થ આપી શકે દૃશ્ય અને શ્રાવ્ય
અભિવ્યક્તિ માટે શરીર અને અવાજ—મનને પૂરતી મુવાયમતા,
સ્વસ્થતા અને કુદગતી લન પ્રાપ્ત થવા જ બોઈએ

શરીર અને અવાજ દ્વારા મનોલાવોની અભિવ્યક્તિ થતી બોઈએ
તેનો ક્રમ નીચે મુજબ છે —

- ૧ શરીર સ્વસ્થ બનાવવુ અને પછી—
- ૨ બાન અનલવવો
- ૩ લાવને સ્વસ્થ અને મનાનમ સ્વગ્ય નમાથી પસાન થવા દવો
- ૪ પ્રથમ ખાતજ શરીર (સદમ શરીર) લાવ પામે ત્યાજ પછી
સ્થૂન શરીર ત્યાજ પછી સ્વગ્ય ન

વાચિય અભિનયમા વૈવિધ્ય

ગભૂમિમા વૈવિધ્ય એ પ્રાણુતત્વ છે દિગ્દર્શકમા વૈવિધ્ય બોઈએ
વિધાન સમમા વૈવિધ્ય બોઈએ નાની અભિનયની ક્રિયામા વૈવિધ્ય
બોઈએ તેની જ ગીતે વાચિય અભિનયમા પણ વૈવિધ્ય બોઈએ જ

સૈનિદા —વનમા બોનવુ એમ્ધાજ અને એમ્સગણુ દોય છે ત્યા
શબ્દો પર મહત્વ કે લાગ અપાતા નથી નાનકમા એ કામ ન આપે
અવાજમા લુદા લુદા સ્વોની સપામીએ બોવનાની શમિત પ્રાવરી

જોઈએ લુદી લુદી લન મનાવતા આનન્દ નેડીએ. અવાજ વહેતા મૂંઝામા તીનતા, મનના લાનતા આવડન નેઈએ

‘ અને આમ આપો. અનન્દ આપાગ અભિનયનિનુ વાન બને છે તેથી શરીર અન અવાજ ના નજ મનાવાવા વ્યવ કનતા થયા છે કે નહિ તે તપાસો

‘ પાન-ભૂમિદા’ના અભ્યાસ

જો શરીર અને અવાજ અગ્ર્ય નહે તો પાનનુ વાયન કનતા આપણા શરીરમા અને અવાજમા પાનના ઢેલાક લક્ષણો આવવા માટે છે અને તેમને વિકસાનનાથી આપણે પાનાલેખનમા આગળ વધીએ છીએ

પાન પચાવનાનુ કાર્ય આનુજ છે જેમા ઢેલાય લક્ષણો આપણે પચાવતા જવા પડે છે ફરી ફરી વચાતા પાનમાથી નીતરી આવતા લક્ષણો પચાવનાની ક્રિયા કનતાની છે પાનનુ પન-વાયન વાનવાન કર્યા કનુ આ પન નાયનમા પાનની ક્રિયાઓ, કાર્યો, વગેરે કર્યા કનવા આમ પાનના પન અને કાર્યો વચ્ચે સાકળ માધતા નહેનુ

આની રીતે કામ કર્યા પછી ક પનાથી આપુ પાન સર્જવા નજ સામે લાવના પ્રયત્ન કરો એ માણસના બાહ્ય લક્ષણો કે પો તેની ચાલ તેની બિંવાબેસનાની રીત, તેના હાથ, તેની રાજિંદી જિંદગી, વગેરે તેની મેનીઓ, તેના મેલીઓ, સળષો બાધનાની રીત, વગેરે આમ કનતા કનતા તેના બાહ્ય અને આત્મિક વ્યક્તિત્વનુ પૂર્ણ ચિત્ર વેરો

આ કાર્નમા ખેલુક તન કલ્પના પરી પાડે છે, છતા ઢેલાક તત્વો તો અનલોકનમાથી આવે છે પોતાના પાન જેવા માણસો જીવનમા રોધનાથી બારીક અવલોકન કરી શકાતે અને આમ જીવનની

પ્રયોગશાળા આપણને આપણે મસાલો ખરો પાર છે આમ અવ
લોકનમા મેળવેલો મસાલો નટે પોતાના અ ગોમા ઉતાવે જોઈએ

પાર યાદ કરના સાનામા સારી રીત નટે દર્શનાગ વચન અભ્યાસ
કરવા તે છે દર્શન એન્ડ પાનના પ્રવેશથી બહાર જના સુધીનો ગાળો.
આટલા ગાળામા થયેન વિચાર-નિમિસ તપાસો અને તેને નાટકમા શો
ધાવો છે તે તપાસો

અન પાત્રોના વાર્તાલાપો રાચનાની ટેન ગમ્પની જ નેથી
મનોભાનનુ તથા વાચનનુ સાતત્ય જળનાય અને આમ રાચન કરતા
કરતા પોતના પાત્રમા આહ, ઓહ, હ વાગ, ઝ હા—વગેરે ઉમેરવા
નહિ

વાક્યમા મહત્ત્વનાં સ્થાનો પર ભાર મૂકવાનુ—વિગતવાગ
વિચારાઈ જતુ જોઈએ, લેખકે અડધાં મૂકેલા વાક્યો બોલતા શીખી
લેતુ. આવુ અડધુ વાક્ય એરી રીતે બોલાવુ જોઈએ કે ત્યાગ પછી
આવનાગ વાક્યથી જ તે પૂર્ણ થાય અને છતાં બને બનબગ જોડાય

મોટેથી વિચાર કરનાની રીત પણ નટોએ મેળરી લેરી જ ગઈ

દરેક વાચ્ય, અનાજ, અસગ, જાણે નવનના સામે થઈ ગયા છે
તેની માનસિક જગૃતિ નટોએ ગમ્પની ગઈ કશુ જ આગળથી નક્કી
નથી કર્યું, પણ જાણે હમણા જ બની ગયુ છે એવો ભાવ નટના
વર્તનમા દેખાવો જોઈએ

વાચ્યો બોનવામા નડતુ, હમતુ વગેરે સાથે વાચની અદગ
સકળાયેના દોષ ત્યારે ના ન, વાચન, હૂમકુ, વા ન, હૂમકુ, નાકન,
હૂમકુ હૂમકુ—આમ ક્રમ ગોઠવાવો જોઈએ

તે ઉપનાત હાથ વપગશની ચીજો જેની કે રમાન, લાકડી પણ
કુતેહથી વાપરવા

લાખા વામ્બોની ગ્યના વિચારી આખા લાખા મલાપણને ધીરે ધીરે વિકસાવી તેને 'તુ' ખાલવવું.

નટને તેન પાત્ર તેની દૃષ્ટિ સામે દેખાવા માટે અને આ દર્શનનું તે કસબીની રીતે અભિનય ન કરતો થાય કે નરત જ તેણે નાટકની અને તેના પાત્રકની અપૂર્વ સમજ-ગૌદિક-વ્યારિક સ્પષ્ટતા મેળવવી જોઈએ.

- ૧ નાટકના 'પ્રધાન'—મધ્યવર્તી વિચાર—સમજવો.
- ૨ કથાવાર્તા અને તેના જુદા જુદા પાસાઓ તથા ગૂંચો જાણવી.
- ૩ નાટકના મુખ્ય પાત્રોનો નાટકમાં ફાળો સમજવો.
- ૪ આખી કથામા પોતાના પાત્રોનું સ્થાન તથા હિંદેશ નક્કી કરવા.
- ૫ પોતાના કે બીજાના વાક્યોમાંથી પોતાના સરીર તથા સ્વભાવનાં લક્ષણો મહાશ્વ કરવાં.
- ૬ પોતે રંગ પર આવે તે દરેક દશ્યમાં પોતાનાં કામથી બગ આવતો હિંદેશ જાણવો અને તે અનુસાર પોતાનાં રૂપરંગ, વેષ તથા હલનચલન છે કે નહિ તે તપાસવા.
- ૭ વાર્તા સ્પષ્ટ કરવા મહત્વના વાક્યો અપૂર્વ કરવાં.
- ૮ હાસ્ય ઉપજાવનાર હિંદેશો સમજવી—તેના કારણો વગેરે.
- ૯ શ્વાસના ધ્યાનો હિંદેશોમા નક્કી કરવાં.
- ૧૦ દરેક હિંદેશના વિચારો તથા હિંદેશ સમજવા.
- ૧૧ મૂક અભિનયના સ્થાનો વિચારી જવા.
- ૧૨ રંગની બહાર તેના પાત્રનું જીવન વિચારી જવું.
- ૧૩ રંગમાંથી બહાર જતી વખતે શા કાન્યો છે તે વિચારી જવાં.
- ૧૪ પોતાના ગ્થાન રંગ પર ક્યાં અને કેવા નક્કી થયાં છે તે ફરી ફરી તપાસી જવા.

લક્ષણસંચય અને નાટકનું ચણતર

કેટલાક મિનઅનુભવી નટો પોતાના પાત્રના લક્ષણો શરૂઆતમાં જ બધા એક સામટા મતાવી દે છે. આ ખતરનાક છે. નાટકના વિકાસમાં પદે પદે, ક્રમે ક્રમે પોતાના લક્ષણો એક પછી એક પ્રગટ કરતા જવું જોઈએ. પાત્ર વિષે પ્રેક્ષકોમાં ધન-ઝરૂરી જગવાઈ રહે. આ કાર્ય માટે સગળ રહેતો એ છે કે પોતાના લક્ષણોની એક નોંધ કરવી અને કયા દૃશ્યમાં કયા લક્ષણને મહત્ત્વ આપી ઉપસાવવું તે અગાઉથી વિચારી લેવું ધટે. આમ નાટકનું ચણતર ધીરે ધીરે કરતા જવું. ભાવેના ક્રમ, લક્ષણોના પ્રાગલ્ભ્યનો ક્રમ ગોઠવી ચણતર કરતા જવું. આ પ્રક્રિયા એકમેક સાથે સંકળાયેલી છે. આ કાર્ય માટે નટને પોતાની ભૂમિકાની ગતિ લયબદ્ધ રીતે ટકાવના આપડવું જોઈએ. જો નટ શરૂમાં ખાલી થઈ જાય તો તેને પછી કરવાનું કાંઈ જ રહેતું નથી. કુશળ નટ લક્ષણોને પદે પદે પ્રગટ કરતો પોતાની ભૂમિકાની ગતિ ટકાવતો, વધારતો, આગળ વધશે અને નાટ્યકાર્યના પ્રવાહ સાથે સંવાદ ગળી બધા જ સંધાનો તથા અંકોડા મેળવતો નાટક વિકસાવશે.

એકાદ પાત્રના લક્ષણોનું ક્રમે ક્રમે અગોપન થવાથી નાટકનું ચણતર થતું નથી પણ મધ્યમાં જ પાત્રોનાં લક્ષણો નાટ્યકાર્ય સાથે સંકળાયેલ હોઈ યોગ્ય, નિશ્ચિત મિંદુઓ પ જ—સંધિઓ પર જ પ્રગટે છે. આ કાર્યને વધુ સ્પષ્ટ કરવા કેટલાક દિગ્દર્શકો પોતાના નટોને પોતાના પાત્રનો અભિનય પહેલા દૃશ્યથી તે અંત સુધી મુકાભિનય દ્વારા જોવા આમંત્ર કરે છે.

આ પદ્ધતિ મનોભાવોની શ્રેણીઓ સુંદર રીતે, ક્રમબદ્ધ રીતે જાણ કરવા ઘણી અસરકારક અને અગત્યની છે.

દિગ્દર્શન-કલાનાં પાંચ પ્રાણતત્ત્વો

નાટકનો પ્રયોગ સાદો કરવા માટે દિગ્દર્શક પાસે બે તરવો છે. આ બંને તરવોના લક્ષણો તેણે બાણુવા જ જોઈએ. આ બંને તરવો છે—નટ અને રંગમંચ.

(૧) નટ

શરીરની ગિથિતિઓ

પ્રેક્ષકની સામે બેઠેલા નટ પાતાની તે સ્થિતિમાથી સંપૂર્ણ પાંદ દેખી બેઠા નહીં તેમા જે અને ગિથિતિઓમા પ્રેક્ષક સાથે ભુલ્યા ભુલ્યા પ્રમાણના મળવા ગયાપી ગરે છે તે બતાવે છે કે તેના શરીરની ગિથિતિઓમા અનેક રીતે બદલાતુ એવુ । ક્ષિપ્ર લક્ષણ છે આ લક્ષણ તેને શક્તિ આપ અને તેને નિર્મળ પણ બનાવે છે શક્તિ અને નિર્મળતા આ બે શબ્દો નટ અને પ્રેક્ષકના સબધમા તથા નટ અને ગમચના સબધમા અને અતે તેની ક્રિયાઓ સબધમા મમજવા નહીં નહીં પ્રેક્ષક સાથે ધ્યાતે શક્તિવત તથા ભેદદાતા ભાગદાતા સબધ ગયાપી શકે છે નટ ગમચ પુરુષ અમુક સ્થાને બેઠો છે તે સ્થાને તે શક્તિમાન કે નમજો દેખાય છે નટની મચના અમુક સ્થાને થયેલી ક્રિયા શક્તિશાલી છે કે નહિ—આ પ્રશ્નો આપણે મતલ વિચારવા પડે છે શક્તિવત અને નિર્મળ તે સામાન્યસાના અર્થમા નથી આ સ્થિતિઓ જ્વળ ગમચના સ્થાનોના અર્થો સૂચવે છે એક જ ક્રિયાને ઘેરની મધ્યમા, અથવા બીજે જગ્યાએ અને બીજે કામે ફરી ભુલ્યા અને તમને દેખાતે કે મધ્યમા કરેલી ક્રિયા ઘણી શક્તિશાળી છે હવે નાટકમા એક ક્રિયા મધ્યમા ગોસ્વાર્ત તે ત્યાં ઘણી શક્તિશાળી દેખાવાની પણ નાટકનો પ્રવાહ માગ છે કે તે ક્રિયા એટલી બધી શક્તિવત ન દેખાતી બેઠેલે અને તેથી તેને ‘ઉપર જમણી બાબુએ’ ગણવાથી જ અર્થ વધુ સ્પષ્ટ થશે ને તેમ કહ્યું પડે છે આ માનણે ધ્યુ સ્થાન શક્તિ દના છે કે નમજાઈ સૂચવે છે તે વિચારવાનું નહીં છે, અને તે પણ પ્રેક્ષકની આજે જ આ લક્ષણોના મૂલ્યાંકન થના બેઠેલે, મચ ઉપર શરીરનું અમુક સ્થાન પ્રેક્ષકની આજે જ મૂલ્ય પામે છે એ ન જ ભુલાવું બેઠેલે આ કાર્યમા આપણે અત્યારે સપાળી, બીચીનીચી ભૂમિઓ, માણસની બિચારી, નીચાઈ, કપડાના નંગો, કે પ્રકાશ આયોજનના મૂલ્યો કશું જ ગણતરીમા લેના નથી

પ્રેક્ષક સામે શરીરની સ્થિતિઓ પાંચ પ્રકારની છે —

- ૧ આખી સામે ધણુ જ શક્તિવત
- ૨ થા ભાગ ફરી ગયેના થોડી ઓછી શક્તિવત
- ૩ અડધી સ્થિતિ વધુ ઓછી શક્તિવત
- ૪ પોણી ફરેલી સ્થિતિ ધણી નબળી
- ૫ પોણ ફરેલી અડધી જોટની શક્તિવત અને પાથી ઓછી

આ પ્રમાણુ એક જ સિદ્ધાંતમાથી ધન-ન્યુ છે કે આખી સામે સ્થિતિ જ પ્રેક્ષક સાથે બધી રીતે પૂર્ણ સંપર્ક સ્થાપે છે અને તેમાથી ચલિત થતા તેની શક્તિમાન મજબૂત સ્થિતિની માના ધન્ટી જવાની

(૨) ગંગમચ

ગંગમચના નણુ ભાગ કનના, જેમા બે પેખાઓ ફૂંલાઈની રેખા પર પરપેન્ડિક્યુલર દોરી દોગની—આ પેખા નીચે-સ્ટેજથી ઉપર-સ્ટેજ તરફ જતી હોની જોઈએ બન રેખા ઓખીજથી સમાન અંતરે હોવી જોઈએ આ ભાગો જમણી R

મધ્ય C

ડાબી L તરફના R C L ગણુના

(પ્રેક્ષકના નહિ જ)

ભાગોમા મધ્ય વધારેમા નધાગે શક્તિમાન, જમણુ ઓધુ શક્તિમાન

	ઉપર & સ્ટેજ	ઉપર મધ્ય	ઉપર ડાબુ	
R	નીચે જમણુ	નીચે મધ્ય	નીચે ડાબુ	L

R

અને ગણુ વધારેમા વધારે નમણુ ખાનુ છે, તે નીચેઝટે અને ઉપર
 રટેઝ વચ્ચ મધ્યમા રખા દરીએ તો આખા રટેઝના છ ભાગ ખને.
 દરેકના નામે આખી સમાવ આમ રટેઝના છ ભાગ પાડી એક પાનને
 બેભા નખી બુઓ એટલે કયા ભાગ આ છે તે આપોઆપ સમજાઈ
 જશે તેનો નીચ પ્રમાણે સમિતવત ભાગાનો ક્રમ ગાંધી સમાવ

DC—નીચે મધ્ય—વધારેમા વધાર શક્તિમાન

UC—ઉપર મધ્ય—ઘટતી જતી શક્તિ

DR—નીચે જમણી— =

DL—નીચે ડાબુ—નધુ "

UR—ઉપર જમણી } અત્યંત

UL—ઉપર ડાબુ } નળગા ખણુ

આ ઉપરથી મર્યાદાયે પ્રશ્ન થશે કે રટેઝની જમણી બાજુને કેમ
 વધારે શક્તિવત મનાય છે અને ડાબીને કેમ નહિ? વરોધી આ પ્રશ્ન
 ચર્ચાઈ જશે છે અને અનેક ભુદા ભુદા તબક્કાઓમા કાર્ડ પણ કાઢેલા
 સમજાયા વિના કલાકારો—નટે રટેઝની જમણી બાજુને શક્તિવત
 ગણુતા જ્યા છે આપણને ડાબીથી જમણી બાજુ વાચવાની રેઝ છે તેથી
 દરો એમ પણ ઘણા માને છે. પ્રેક્ષકની ડાબી તે સટેઝની જમણી
 બાજુ) વળી પડેલા ટપડે ત્યાર અથવા બીજા પ્રસંગોમા પણ જન
 આધારણ ડાબી બાજુને (રટેઝની જમણી) મહત્વ આપતા હોય છે

પણ ચાર્મનીઝ થિયેઝમા રટેઝની ડાબી બાજુને મહત્વ અપાય છે
 તેમનો ગતિ તે બાજુએ ખેસે, વગેરે

કાગણુ સમજાની શકાતા નથી પણ પર પરાથી રટેઝની જમણી
 બાજુ શક્તિવત ગ્રહી છે જ અને નણુચાગ પાત્રોના ભુમનામા રટેઝની
 જમણી બાજુએ મુખ્ય પાન ગ્રહે તો બીજા પર સગસાઈ ભોગવતો
 હોય છે

૩ ભૂમિઓ (Areas) —કૂટનાડિને સમાત્ત લીગીઓ પાડે આ દરેક લીગી તે ભૂમિમાં છે સામગ્રામે એક જ ભૂમિમાં પણ ઊભેલાનટોનું મહત્ત્વ મળ્યું ઉપાની નટોને ખમેગ અને તેમનું મહત્ત્વ બદલાઈ જવાનું આ ભૂમિઓનો સ્પષ્ટ ખ્યાલ હાવે જોઈએ અને નટોએ રટે / પગના પોતાના મ્થાનો સમ ના ભૂમિઓ વિરે જાણુ ન જોઈએ અનુભવે આ સદ્મ દષ્ટિ આવે છે જ

૪ સપાટીઓ (Levels) —સપાટીઓ એકે એકની ભૂમિ પૃથ્વી નટોની ઠિચાઈ

જમીન પણ સુનેનાની ગ્થિતિ નમગામા નાળી તેનાથી વડુ શક્તિશાળી રટે પણ બેટેલાની, ત્યાગપછી ખુશી પણ બેટેલા ત્યાગપછી ખુશીના હાથા પણ બેટેના, ઠિબેના એક પગથિરે ઊભેના બે પગથિરે ઊભેના, વગેરે ત્યાથી એક દાદના પણ કે પ્લેટફોર્મ પણ જેમ પાનનું ઊભા નહેવાનું સ્થાન જિયુ તેમ તે વડુ શક્તિમાન આમા ૧૮લાક અપનાદો થાય છે જ, જેમ ૧ જમીન પણ બેટેલો ન અને પાસે પાય છ ઊભેના નટો હોન ત્યારે જમીન પણ બેટેવાનું સ્થાન ઘટ્ટ શક્તિવત્ લાગવાનું !

આમ નટો મત્ત, ભૂમિઓ અને સપાટીઓની અગત્ય સમજનાથી જેને અગ્ગેઝિશન (Composition) — સ્થાનગ્થિતિ — ન્યનાઓ કહેવામા આવે છે તે સમજવું સગ્ગળ બની જરો

સ્થાન સ્થિતિ રચના — (Composition)

નટોના (ઊભા નહેવાના વગેરે) મ્થાના તથા નટોની સ્થિતિઓ (ઊભા ગહના બેસતા વગેરે) જે આકાર અરૂપ અને ભાત પડે છે તેને Composition (સ્થાન ગ્થિતિ ન્યના) કહેવાય

આ ન્યના પાતે અર્થ નથી પણ આની ન્યનાઓ ભાન વ્યવ્ત કરે છે ભાવના રૂણ લક્ષણ વિદ ઘણું કહી શક અને તે પપ્પુ ગગ રેખા,

દર્શકો (સમુચ્ચય) અને સ્વરૂપ દ્વાન પ્રગટ કર તેથી આની ન્યના તો એક વિધાન પ્રસંગ આની ન્યના ખ્યાત— નિચા—૭ વાર્તા નથી

મહત્વ, ગિચ્ચતા, અનુક્રમ, અને અમતુનાનો ઉપયોગ કરી નટોની ન્યના રેડેડ પગ ગામવામાં આવે (અને તે પાણુ સ્પષ્ટતા તથા મુદ્દ દશ્યમયતા પ્રાપ્ત થવા) તે ન્યના કહવાય નટોના મ્યાન-ગિચ્ચિતિ વડે તે ગામવાય તેથી સ્થાન રિચિતિ ન્યના કહીએ

આની ન્યનામાં ‘ મહત્વ ’ મ્યા, અને અપાન તે વિચારીએ નટો જિલા હોય ત્યારે પાનના જૂથમાં એ બે મહત્વના હોય છે તેથી દિગ્દર્શકનું કામ એ બની જડે છે કે બધા પ્રેક્ષકોની નજર ચોટી જાય એની એક બે મહત્વની વ્યતિ તાવની પાનની તથા તેની ઉગ્મિઓની અગત્ય આ તત્વનું નિર્માણ કર છે તેથી સાન દશ્યમાં મહત્વનો નટ દેખાવો જોઈએ અને સ્પષ્ટ રીતે મલગાવો જોઈએ આની ન્યનાએ આ તત્વ ઉપસાવવું જોઈએ તેથી આવ્ય તત્વને દશ્ય તત્વનો ટેકા મળે અને મહત્વ મળે પોતાના નટોમાં સ્પષ્ટ બોનાગને મહત્વ મળે તે જોવાનું કામ દિગ્દર્શકનું છે, અને જો સ્થાન મહત્વ દશ્ય દષ્ટિએ, ગામવાનું હું થ તો એ વાવા દશ્યવાગ મદલાતું નેવાનું જ મહત્વ આપવા એક જ પદ્ધતિ નથી પણ દિગ્દર્શકે નવા નવા નસા ગાવવા જોઈ તેથી તેણે રેડેડ પગ મ્યાન ગિચ્ચિતિ ન્યનાઓ વદશ્યા જ કન્વાની જડે અને મહત્વને મહત્વ અને ગોણને ગોણ સ્થાન આપવાના ગડને જો દશ્ય દગ નટોનો જમેલો એકરો થઈ જાય તો તેમાં મુખ્ય પાત્ર કઈ રીતે મહત્વના બનાવી છૂટા પાડી આપવા આ પ્રશ્ન દિગ્દર્શક મામે આવે છે જે ટૂંકામાં ‘ મહત્વ ’ કેવી રીતે સ્થપાવ ?

૧ શરીરના સ્થાનો દ્વાગ—

૨ મનના ભાગો દ્વાગ—

૩ ભૂમિકાઓ દ્વાગ—

૪ સપાટીઓ દ્વારા—

૫ વિરોધ દ્વારા

- ૧ શરીરના સ્થાનોમા આખુ સામુ શરીર વધારેમા વધારે શક્તિવત છે જુદી જુદી ગિથિતિઓમા જિભેના લોગામા પ્રેશક સામેની સ્થિતિમા જિભેનો નટ વધાર મહત્વ પામે છે વાસ્તવ દર્શી નાટકમા આ પ્રમાણે મહત્વ મેળવતુ 'અધુરુ થઈ પડે છે કાગણુ કે નટો એમ્ખી નથી વિમુખ નથી નહી શકતા
- ૨ રોજના વિભાગો દ્વારા જે ખીન્ન નટોના જિભા નહવાના સ્થાનોનુ જ સામાન્ય હોય તો જે દ્વારા સ્થાન પડે જિભેલો ન મહત્વ ખેચી જાય છે જ
- ૩ ભૂમિકાઓ દ્વારા જે બધા નટોની શરીરની ગિથિતિઓ સગમી હોય તો નીચેની ભૂમિકા પડે જિભેના નટો મહત્વ લઈ જાય છે જ
- ૪ સામાન્ય દૃશ્યગ્રંથાથા જિઓ જિભેલો માણસ ન જ ખેચવાનો જ જે બધા બેગ હોય તેમ એ જિભો ગહે તો જિભો નહના ન જ્ઞાન ખેચવાનો
- ૫ વિરોધાત્મક સ્થાનો દ્વારા બાકીના નટોથી જિનગી સ્થિતિ— સ્થાનમા જિભેલો ન મહત્વ પામનાનો દા ત પાચ નટોના ટોળામા ચા ૪૫° ખૂડે જિભા નહ અને એકને ૧૩૫°ના ખૂણે જિભો નખો તો ચાન્મા આ ૧૩૫°વાળો મહત્વ પામનાનો (જે કે ૧૩૫°ની ગિથિતિ નમળી સ્થિતિ છે)

મહત્ત્વમા નિધિય

‘સ્થાન સ્થિતિ ગ્યના’ રોજ પડે નના કાર્ધમા સુદગતા સ્થાપે છે આ ‘ગ્યના ના તત્ત્વમા નિધિય કેડુ હોય તે વિચારીએ

‘મહત્વ પ્રદાનના તત્વો ગરી-સ્થિતિ વિભાગો, ભૂમિકાઓ, અપાટીઓ, ટિંગામાન (Space), પુનઃગવર્નન અને કેન્દ્રદષ્ટિ (Focus) છે.

વૈવિધ્ય વિનાન ને કાઈ હોય તે એકગામી લાગવાનું અને વૈવિધ્ય તો ‘ન્યતા’ તત્વમા જ વધુમા વધુ આવી શકે.

મહત્વપ્રદાન કરના આ તત્વોમા ગરીર-સ્થિતિ, વિભાગો, ભૂમિકાઓ અને અપાટીઓમા અનેક રીતે વવિધ્ય લાવી શકાય.

ગરીર-સ્થિતિમાં વૈવિધ્ય

શરીરની આકૃતિઓ શબ્દ છે. છતાં જો બધા પ્રેક્ષક સામે જ ઊભા રહે તો તદ્દન નિર્ગત લાગવાનું એક એક પાત્રને જેટલી ભુદી ભુદી ગિથિતિઓ અપાય તેટલી આપવી, અને જેટલા પ્રકારની ગિથિતિઓ વપગાય તેટલી દરેક દૃશ્યમા વાપરવી.

રંગમંચ વિભાગોમાં વૈવિધ્ય

વૈવિધ્ય મેળવના માટે રંગના વિભાગોનો દરેકવાર ઉપયોગ કરના જરૂર એ જ એક આચો ગતો છે. અથવા ભુદા ભુદા દૃશ્યોમા ભુદા ભુદા વિભાગો વાપરવા. કુલ દૃશ્યો જેટલા અને તે માટે જેટલા વિભાગો જેટલી વાર વપગારો તે નક્કી કરવાનું રહે છે. આ દૃશ્યો તો પાત્રપ્રવેશ-અને ગમન વચ્ચેનું દૃશ્ય છે.

આમ રંગ વિભાગો નક્કી કરી પાત્રોને દરેકવાર જમાથી જે આપવા હોય તે વિભાગો આપવા અને ત્યાં જ દૃશ્ય ભજવવાથી નટોના અંગોમા ગિથિતા રહે છે તથા સ્થાનો ચોક્કસ બને છે.

પરંતુ આમ ભુદા ભુદા વિભાગો ઉપગત દરેક વિભાગમાં ફર્નિચર વગેરે મૂકવાથી બહુવાળેમવાનું વૈવિધ્ય ઘણું મળી જાય છે અને તેથી નટોમા મહત્વ આપવાનું સુગમ બને છે.

માનો ? એ પાત્રને ખુશીમા બેઠી ન્દેરાનુ છે અને તેની તાથે ખીજ નણ પાત્રો છે તો—હવે આપણે ખુશીનું પાત્ર અને જુદી જુદી ગિતિઓ ખુશીમા લે અને સ્ટેજમા તેને માટે મુકવવું થયે ન ગ્ધાન તાચવે બાજ પાત્રો જુદી જુદી ભૂમિકાઓ, સપાત્રીઓનો અને વિભાગોનો ઉપયોગ કરે અને સજ્જતો સાથે

જુદા જુદા વિભાગો ઉપજાવે ફર્નિચર ગોઠવણીના વિવિધ પ્રકારના ઉપયોગમા લેવાય તો ઘણું વૈવિધ્ય મળે તે આપણે ઉપર જોયું આ પ્રમાણે ફર્નિચરની ગોઠવણીમાથી દરેક પ્રકારની (અભિનય પ્રકારની) જગ્યાઓ ગ્ધાનો નક્કી કરી શકાય છે આ સ્થાનો, વિભાગો તથા સપાત્રીઓનો જગ્યા ઉપયોગ નિયામક તો મારો દિશ્વર્શક જુલાઈ ગ્ધાનો પહેલાં અમુક માટે, તો જુલાઈ ત્રીજા માટે અને અમુક જ માત્ર અમુક માટે વાપરે વિભાગો ફર્નિચરના એકમાત્ર ગોઠવી તેમનો સચર સાચરી ચોગ્ગ કામે ઉપયોગમા લેવાય તો નાનું ખૂબ દીપી જી?

ભૂમિકાઓમા નૈનિધ્ય

સ્ટેજનાં દિશા નણ તેથી અગવતું છે જો યુનાં ત્રીજા દિશાનો ઉપયોગ થાય વગતુઓ અને દરેકો નણ દિશામાનનાગા હોય છે સ્ટેજ પર નરો નાના મોટા ઝૂમખાઓમા જિભા ન્દેત્યાગે જુદી જુદી ભૂમિકાઓમા જિભા ગદ્દ તો વગ્ગ અત્તરમાક અને એ લાઈનમા બધા બાની નિશાળિયા માફક મુખપાક બોની તથ તે જોતું હાગારપદ જ છે નટો ગાયુ જાણે કેમ મચ પડ સીધી ત્રીજીમા વાગવા બાની જગ્યા વનચાય છે તેમને રાખ્યા પડે છે તેનો મલ્લ જો એ છે કે —(૧) નટોના અનવરિધત ઝૂમખા જતાવતા, (૨) ત્રીજે સ્ટેજ પર મધરમા હોય ખૂબો એમ જુદી જુદી ભૂમિકાઓ વાપરની આજ નણ દિશામાન લાવરાથી જ્યનામા જોડણુ, વૈવિધ્યત્તરદિ અને સરપમા નવો જીવન ચમમ । લાગરો

સપાટીઓમાં વૈનિય

એમ ખડમા જમીન, ખુચી, ખુચીના હાથાથી તે મેડીનો દાંગ, પ્રવેશદ્વારના પગથિયા એમ અનેક સપાટીઓ પર નજર કરે, એમ્લે તેમના ઉપયોગ કરનાર આપોઆપ સુઝી આવે

મહત્વપ્રદાનના બીજા માર્ગો

(૧) દિશામા: (૨) પુનગવર્તનમા —

ઐર્ધ પાનની આલુઆલુન દિશામાન તેને અપાઝ મહત્વ આપી શકે છે એક પાનને બીજા કે બીજા પાનથી દિશામાનની મદદથી છૂગ પાડે. એમ્લે આપોઆપ તમને તે પાત્રોને ધ્રુ મહત્વ મળે છે તે સમજાને દિશાભેદ પાળવાથી થતું મહત્વપ્રદાન કાળજીપૂર્વક યોજવું

એમ વ્યક્તિ પાછળ પુનગવર્તનમા બીજી વ્યક્તિ તેની પામે જીની નહે તો આગળની વ્યક્તિને મહત્વ મળે છે જેમ જેમ પાછળની વ્યક્તિઓની સંખ્યા વધારા તેમ તેમ આગલી વ્યક્તિનું મહત્વ નધી નય છે જો નાન જિંચી બેઠવાળી ખુચી પર બેરો હોય તો મહત્વ વધી નય— બેઠકની સીધી જિંચી રખાઓથી તેની પાછળ જોટલા યદારે માણુમે તેટલું તેનું મહત્વ ટૂંકામાં જે વરતું મહત્વ વધાનાર બને તેનું પુનગવર્તન મદદ કરે છે એક ખુચી પર સે જિભેન નરતું મહત્વ ખુચી અને નરતી સીધી રખાની સંખ્યામણીમાથી જ આવે છે જાનણા અને જિંચા થાલના પાસે જિભેના પાન સીધી રખાની સંખ્યામણી તથા વિરાધ માથી જ પાત્રોને મહત્વ સાપડે છે સોફા પર પરેલુ એમ પાન અને પછવાડે જિભેલા નણુચા પાત્રો લેા આપોઆપ સૂતેના પાનને મહત્વ મળે છે

જો આપણે એમ નર પાછળ બીજો, તેની પાછળ ત્રીજો એમ જુદી જુદી સપાટી પર નટો મૂકીએ તો એકબીજા સાથે સંધાનરેખા સાથે છે અને અતે આપણી નર પાંચમી આદૃતિપર આવે છે

ગમે તે દિશામાં જોઈવી જુઓ, મહત્વ તો બને છેડાની ન્યમિત્ત ૫૦ જ
 ૫૧ છે તેમાયે જે નિર્માણ છે તેને છેડે એ વ્યક્તિ આવે છે તેથી મહત્વ
 મળે છે આ મધ્યસ્થ દષ્ટિ છે—Focus છે આખી ન્યના એ
 વ્યક્તિને Focus કરવા થઈ છે રૂકસને મદદરૂપ થવા પાત્રોના
 હાથથી દિશા બતાવનાય અથવા પગથી ૧ માથાના વગાકથી વાસ્તવવાદી
 નાટ્યમાં ૫ હાથની આગળીથી થતુ સૂચન એક નિર્માણના મથાળાને
 મહત્વમાં લાની મૂકે છે આ તો પાત્રોના, ૩ હાથના, પગના કે
 આગળીના મેળવેન મહત્વપ્રદાન થયું

ખીને એક દાખલો લો—ગમે જોલેલો એક માણસ જાયે જોયા
 કરે છે તે જોઈ ખીજ જોયા નહે છે અને બધા સાથે તે દિશા તરફ
 જુએ છે આથી એ બિંદુ તરફ પ્રેક્ષકની દષ્ટિ પણ વગે છે આ કાલ્પનિક
 દષ્ટિ રેખાઓ થઈ પણ આ પદ્ધતિ ઘણી સગળ છે તેથી સાચીને
 વાપરની આ દષ્ટિથી સધાતી કા પનિક રેખા છે

જે બિંદુ ૫૦ નજીક ગિયર થાય તે બિંદુ સ્ટેજ મહાત્મ હાત તો
 અભિનયન મહત્વ પામે છે જ ના તો કાઈ પડી ગયની ઝીણી વસ્તુ પ્રતિ
 કે મરેલ જીવ તરફ આખો સધાય તો

જે પાત્રો નાજ પાન ૫૦ નજીક હોવે એ જ મહત્વપ્રદાનનો ન્સ્તો
 નથી ખીજ ન્સ્તા આપણે ઉપન વિચારી ગયા અર્ધગાળામાં
 પાત્રો જોલા નહે અને આ અર્ધગાળામાં એક પાન નીચે બેસે ધૂટણ
 ૫૦ પડે તોપણ આ અર્ધગાળામાંની ન્યના મહત્વપ્રદાન કરો આ
 અર્ધગાળામાંની જે રેખા પડે છે તે અને બધાની દષ્ટિરેખા—મને
 સાથે મળી મહત્વપ્રદાન કરો

જે નીમીઓ એક બિંદુ તરફ નગે અને નિર્માણ થાય તેમા તેના
 ઉપવા બિંદુએ મહત્વપ્રદાન થાય છે ગમેય ૫૦ આ નિર્માણનના
 વાગવા શરી શક્ય છે પણ વાસ્તવવાદી નાટ્યમાં તેનો ઉપયોગ આપરો
 અને કટાણા ન્સ્ત લાગરો

અનિ મહત્ત્વ મળત જોતું, કમ મહત્ત્વ તે પણ જોતું નાનડમા ગેર
બોલે છે, રુ મોલે છે, નન, નન ડેહુ માત્ત્વ તે ગોધનુ ન લેઈએ
અને પ્રેક્ષા મામે ગ્પટ થનુ ન લેઈએ

નિગણુન્યનાના સધાર પડતો કનગાનનક ઉપયોગ ન થાય તે
માટે નિગણુ માયરીને નરીન ન્યના મ કરી તે બાણી લેનુ લેઈએ
ન નિગણુન આન કડક સ્વરૂપ દુપાવના નીરના આ લઈ શકાય —

- ૧ નિગણુનુ કદ વવચટ કંગે દરક દરમા અને દરમેમા
- ૨ નિગણુનુ સ્વરૂપ બદલો મથાગાના ખૂણાની Degrees બદલો, લુદી લુદી નનના નિગણુ વાપના
- ૩ નીને જમણી અને નીચે કાળી બાલુએ નિગણુ ગોવવાથી મહત્ત્વપ્રદાન બદનાઈ નય છે
- ૪ આ નિગણુનો કૂટતાઈની રેખા નાથે મળધ મદતવાથી મહત્ત્વપ્રદાન બદનાઈ નય છે
- ૫ નિગણુની બાલુઓ વનુ નથે હાય તો ઘણી નાનીમોની લુદી લુદી કદની ની શકાય
- ૬ પાનરખાઓ વચ્ચે દિશા ન વના નહો
- ૭ નથેના માથા પન પ્રાપ્ત થતી સપાટીઓ બદલતા નહો એક એમે, બીલુ ધૂટણુ પન, નીલુ ખુન્ગી પન, ચાથુ બીલુ નહ તો સપાટીઓમા નરિધ આવનાન
- ૮ મૂળ ન્યનાની પૂર્તિરૂપ નાની નાની ન્યનાઓ પણ કરી શકાન જેમ કે એક નિગણુ મુખ્ય છે. તો તેને મદદકર્તા ઉપન સ્ટેજના બીજા પાત્રોના નાના નિગણુ ઘણુ વવિધ્ય અને મુદ્દતા લાવે છે

ત્રિકોણની એવી મદદકર્તા ખેટાન્યનાઓ હોય તો તે પ્રેક્ષકને ચાહે
બાબુએ ન દેખાય તોપણ તેમનું સ્થાન માત્ર ઊંડાણનું ચિત્ર મર્જીને.

સીધી મધ્યવર્તી દષ્ટિ ઉપગત

૧ વાગ્નવિક રેખા.

૨ દષ્ટિરેખા.

૩ ત્રિકોણો અને તેના બુદ્ધા બુદ્ધા રૂપો

૪ (Counter Focus) .—એટલે વિરોધી મધ્ય દષ્ટિ
પણ મદદકર્તા બને છે

૫ (Counter Focus) .—નિમજ્જીતે શક્તિ આપે છે અને
વૈવિધ્ય આપે છે.

દા ત. :—મેટરના એક ભાગમાં નીચે જમણીમાં એક પાન ૫૦ ચા.
પાત્રોની નજર કેન્દ્રિત છે આ પાને મેટરના સામેના ઉપના ખૂણામાં
ત્રણ પાત્રો અંદર અંદર ત્રિકોણમાં બેઠા હોય તો આ નીચે જમણી
બાબુએ થયેલ મધ્યવર્તી દષ્ટિનું Focusનું ઉપન શબ્દે ખૂણે થયેલું
પ્રતિ-મધ્યવર્તી દષ્ટિ—Counter Focus થયે. આ Counter
Focus તે પાત્રોના શરીરની સમાન સ્થિતિઓમાંથી જે રૂપા પડે છે
તેથી વિરોધી રેખા છે આમ શરીરની સ્થિતિની રૂપાની જેમ દર્શન
રેખા હોય તો તેનું પણ Counter Focus થઈ શકે. પ્રાતઃકાળમાં
પાંચ વ્યક્તિઓ મેટર બેઠા થતો સુર્યોદય બતાવે અને એક ચંદ્ર અગ્નિ
થતો ઊલટી દિશામાં બતાવે આ Counter Focusનો દાખલો થયો.

આ ઉપનથી ગ્રહ થયે કે પાનને મદત્વપ્રદાન—૧. શરીરની
સ્થિતિઓથી, ૨. વિભાગો દ્વારા, ૩. ભૂમિકાઓથી, ૪. મપારીઓથી,
૫. દિશા, ૬. પુનરાવર્તનથી અને ૭. મધ્ય દષ્ટિ. તે ઉપનાત
આપણે મધ્ય દષ્ટિને નિર્માણનું કદ, આકાર, નિર્માણના ઉપના

ખૂણાનું સ્થાન અથવા નિર્ણયને જુદી જુદી રીતે ગોપની મેળની શમીશુ-
અથવા તો દિશામાન બદલતા નહીં, સીધી રીતીમા તે પાત્રોને
જુદી જુદી નપાત્રીઓ મુકી નિર્ણયો અથવા તો પ્રક્રિયા દોરત
કરીને પણ પાત્રને મહત્વ આપી રાખ્યા

મહત્વના પ્રદાનના પ્રકારો

એક નકિતને મહત્વપ્રદાન આપતું હોય તો શું કરવું તે નક્કી
પણ નહીં વ્યક્તિઓને દરેકમા મહત્વપ્રદાન કરવાનું હોય તો શું કરવું ?

૧ સીધું — અપરોક્ષ મહત્વપ્રદાન

૨ બેને મહત્વપ્રદાન

૩ જુદા જુદા પ્રકારોનું મહત્વ

૪ ગોણું મહત્વ

૧ મીઠું — અપરોક્ષ મહત્વ — વિરો વિચારી લીધું જેમા એક
પાત્રને મહત્વપ્રદાન કેમ કરવું

■ જે પાત્રોને મહત્વપ્રદાન કરવાની આવશ્યકતા એક દરેકમા
જે સગા પાત્રો આવે ત્યાં જોઈ થાય છે અથવા તો એક દરેકમા
ભાગીદારી કરના પાત્રો હોય ત્યારે આ પ્રશ્ન જોઈ થાય છે જ્યારે એક
પાત્રની સામે બીજું પાત્ર સમાન કક્ષાનું પણ વિરોધાત્મક હોય ત્યારે જે
પાત્રોને એક બુધ્ધિકામા મૂકવા પડે છે

આવા જે દ્વંદ્વાત્મક પાત્રો સાથે જે નણ તપ્સ્ય પાત્રો હોય ત્યારે
તેમને ‘ઉપર ગેર’ પર આ જે પાત્રોની મધ્યમા ગોત્રવા પડે છે
યા તો તટસ્થ પાત્રોની ગોત્રણીના બે છેડે આ જે વિરોધી પાત્રો ગોત્રવા
પડે અને ઘોઠું દિશામાન ભેદ પ્રતી તપ્સ્ય પાત્રોના સુડને અલગ
નાખવું પડે છે

તથા જ પાત્રો હોય જેમાં બે વિરોધી અને એક તટસ્થ તો તટસ્થને રેન્જના જમણા દે કાળા ખૂણા પર ખેંચી જવાથી મહત્વપ્રદાન થાય છે.

આમ બે પાત્રોને મહત્વ આપવાની રીત થઈ પણ ઘણી વાર લેખકો એકાદ પાત્રને શરૂ શરૂમાં મહત્વ આપી નાટકના વિકાસમાં તેમને અદર મૂકી દે છે અને તેમને એકાદું વાક્ય અપાતું હોય છે. આવા પાત્રને લેખકે ઉપેક્ષ્યું હોય પણ દિગ્દર્શકે તેને મુખ્ય પાત્ર પાસે સ્થાન— સ્થિતિ આપવાં જ જેથી લગ્નવાઈ ગયેલા દસ્યુનું મહત્વ સંધાનમાં રહે; પણ આવા પાત્રને ખાસ કાંઈ મનોભાવસંયોજન ન હોય તો તેને ઉપર-રેન્જના મધ્ય ભાગ પાસે રાખવું શક્ય બને છે.

૩ લુદા લુદા પ્રકારોનું મહત્વ ઘણાં બધાં પાત્રો એકઠાં થઈ જાય છે. ત્યારે ઘણા બધાં પાત્રોનાં ઝૂમખાં પાડી નાખવાં પડે અને આ ઝૂમખાંઓને તથા તેમાંનાં મુખ્ય પાત્રોને મહત્વપ્રદાન કરવું એ ઘણું દુષ્કર કાર્ય છે. બે આપું દસ્ય સાતઆડ કુટુંબીજનોનું કે સમાન મિત્રોનું કે સરકરી સેનિકોનું કે એવું કોઈ હોય અને તેમાં દરેક પાત્રને કોઈને કોઈ ચર્ચા કરવાની હોય અને દસ્યમાં ભાગીદારી ગાખવાની હોય ત્યારે તેમની રચના એવી રીતે થવી જોઈએ કે જેથી પ્રેક્ષકનું ધ્યાન એક પછી એક પાત્ર પર જાય.

૪ ગૌણ :—ગૌણ પાત્રોને કેમ જોડવાં અને તેમને તથા તેમના દ્વારા મુખ્ય પાત્રોને કેવી રીતે મહત્વ મળે તે અવ્યાસથી જાણી લેવું જોઈએ. દૈનિક વખત તો આ ગૌણ પાત્રો દેટલાંક દરમ્યાં સુધી ગૌણ રહે છે પણ અમુક દરમ્યામાં ગૌણ સ્થાનમાંથી નીકળી રેન્જ પર અગત્ય— મહત્વ પામે છે. દૈનિક વખત નાટકનાં નાયકનાયિકા અમુક દરમ્યામાં બોલવાનું ઓછું હોય તેથી ગૌણત્વ પામનાં હોય છે, પાત્રોનાં સ્થાન-

સ્થિતિ રચના જ આ મુશ્કેલીઓ ઉઠેલી શકે છે. નાટ્યમાં ઘેટલાંક તત્ત્વો જેવી કે વીંટી, ખુરશી ધારી, રીવાલ્વર, મૂર્તિ—પણ આપણે માટે ગોણું છતાં મહત્ત્વપ્રદાન માગતાં હોય છે, અને તેમની ઉપેક્ષા ન જ કરાય.

નેપથ્યે મહત્ત્વપ્રદાન

ધારીમાથી નજર કરી જાહેર કરે કે ફલાણુ ફલાણુ આવી રહ્યા છે. આ નેપથ્યે રહેલ પાત્રને મહત્ત્વ આપવાની રીત છે. તેવી જ રીતે નેપથ્યે રમખાણુ, લડાઈ, અકસ્માત, વરઘોડો, સરઘસ, સવારી વગેરે પણ આ રીતે જ મહત્ત્વ પામે છે. નેપથ્યે થતી ઘટનાઓ આ રીતે પ્રેક્ષકની દૃષ્ટિકેન્દ્રમાં આવે છે.

રામદેવમાં ધારી બહાર પુલ, ત્યાં દોડતા ઘોડા, પુલ નીચે વમળમાં વહેતા પાણી ધારીમાથી બતાવવામાં આવે છે. શરૂમાં ધારીનું મહત્ત્વ હાથે છે પણ ધીરે ધીરે ધારીબહાર થતી ઘટનાને જ મહત્ત્વ મળે છે. આવી ધારી મધ્યમાં મૂકવાને બદલે જમણી-ડાબી બાજુએ મુકાય તો સારું નેથી કલ્પનાને વેગ મળે છે. રેજની મધ્યમાં ધારી મૂકવાથી પછવાડે ચીનરેલો પકડો પ્રેક્ષકો જુએ છે તો કલ્પના જન્મતી નથી અને તેથી મનોભાવ ધારીએ તેટલા આવેગમાં જાગ્રત થતો નથી. ધારીની બહાર જે દિશામાં બનાવ બનતો હોય તેનાથી સામી બાજુએ રેજ પર પાત્ર ઊભાં રાખવાથી દૃષ્ટિરેખા સંધાન બરાબર થાય છે અને મહત્ત્વ સ્થપાય છે.

જૂનાં નાટ્યમાં નેપથ્યે થતી વસ્તુઓના હાંખાં વર્ણનો આવતાં. ‘આજે એ બધું દશ્યરચનામાં લવાતું હોય તો આંખને તૃપ્તિ મળતાં પ્રેક્ષકો હાંખાં વર્ણનો સાંભળવા માગતાં નથી આજ વર્ણનો ઘણા કાપી નાખવા એ આધુનિક દૃષ્ટિએ હિતાવહ છે અને તેમાંથી આવશ્યક સ્વચ્છો જ રાખવાં. જો લેખકે વાતાવરણનું વર્ણન ન કર્યું હોય તો દિગ્દર્શકે એવું વાતાવરણ સ્થાપવું. નાટકના ફોલોક્ષની સિદ્ધિ માટે વાતાવરણ આવશ્યક છે જ.

પ્રવેશ કરતાં પાત્રો સ્થાપવાં

ઢેલસાંક પાત્રોની પ્રવેશક્રિયાને સ્થાપવાથી ખુદ પાત્રને સ્થાપવામા ઘણી મદદ મળે છે. એક સર્વસામાન્ય નિયમ એ છે કે દરેક પાત્ર પ્રેક્ષકની નજરમાં આવે તેવી રીતે જ, સ્પષ્ટ રીતે, પ્રવેશ કરવો. દેખાય તેવી રીતનો પાત્રપ્રવેશ—ઘણી વેળા અવાજ સાથે કે મીન વિરામ દ્વારા પણ કરવામાં આવે છે. જેવું પાત્ર તેવી તેની અનની અવસ્થા તેવા તેના પ્રવેશ-પ્રકારો.

- ૧ સીડીથી નીચે જિનરતાં પહેલાં પળેક યોલી પછી એકાદું વાક્ય બોલી આગળ આવવું.
- ૨ સીડી પરથી ચારપાય પાત્રો એવી રીતે જિનરે કે મુખ્ય પાત્રની આસપાસ વીંટળાઈ આવે.
- ૩ નાનું પાત્ર પ્રથમ આવેઃ દ્વાર ભણી જુએ અને પછી મોટું પાત્ર પ્રવેશે.
- ૪ નોકર જેવું કાઈ આવે—સ્થિર જિભો રહે અને મુખ્ય પાત્ર પ્રવેશે.
- ૫ રેંજ પર પાત્રો દ્વાર તરફ જોતાં નથી. ત્યાં પાત્ર પ્રવેશે પછી તરત જ બધાં પાત્રો તેના તરફ જુએ.
- ૬ એક પછી એક એમ ઢેલસાંક માણસો રેંજ પર તાલબદ્ધ આવે અને પોતાનાં સ્થાનો પર જિલા રહે—છેલ્લો માણસ આવે અને તરત જ મુખ્ય પાત્ર આવે.
- ૭ બારણે ટકેરો—મીન—પ્રવેશ.
- ૮ નેપથ્યે જોલવું અને પ્રવેશ.
- ૯ બહાર મોટરનો અવાજ—થોડી ઝડબડ પછી ધમાલ અને પછી પાત્રપ્રવેશ.

- ૧૦ પાછળની બારીએથી પસાર થઈ પાન થોડી ધાર પછી મુખ્ય બાજુએ આવે.
- ૧૧ એક પાન ઝેરના પગલાનો અવાજ સાલજે, બીજાને એતવે અને પાન પ્રવેશે.
- ૧૨ ઘણી ધમાલિયા વાતચીત અને મુખ્ય પાત્રનો પ્રવેશ. ધમાલ બંધ: પાનનું મહત્ત્વપ્રદાન
- ૧૩ વાતચીતમાં અટકે—દ્વાર તન્દ જુઓ—કેઈનો પ્રવેશ—વત આમળી ચાલુ નાખે.
- ૧૪ બહાનથી સત્તાવાહી અવાજો કરી પ્રવેશ.

જે પ્રવેશ ગણેતા મુજબનો ન હોય તેમાં મહત્ત્વ સ્થપાય છે જ. અદૃશ્ય તત્ત્વોનો પ્રવેશ—જૂતનો—પ્રવેશ આત્મતત્ત્વોનો પ્રવેશ—આ બધું મહત્ત્વ આપે છે જ આમ પ્રવેશ—ગમન સ્થાપવાના અનેક રસ્તા છે અને સાગ દિગ્દર્શક નટના નહિ પણ પાત્રના (મનોભાવ પ્રમાણે) પ્રવેશ ગોઠવવા ઘણું ધ્યાન આપે છે.

મહત્ત્વપ્રદાનમાં કેટલાક મહત્ત્વના મુદ્દા

આધુનિક નાટકમાં જમવાના—નાખાનાં દશ્યો આવે છે. તેમાં ઝાળ મેજ વાપરતું અને તેના પર પૂર્વપશ્ચિમ ઉત્તરદક્ષિણ બેસાડવાને બદલે નૈઋત્ય, વાયવ્ય, ઈશાન એમ ખૂણા પર બેસાડવા અને તેમાં ૧-૨ને પાસે પાસે ૩-૪ને પ્રોફાઈલમાં બેસાડવા. નીચે રેલની બાજુએ ઓછી જીંચાઈના નટો બેસાડવા, નીચે છેડે બેસનારા પાત્રોને બોલવાનું હોય તો વધારે સારું.

મોટા ટોળાં હોય તો તેમાં મુખ્ય પાત્રો કે વાક્ય બોલનારા યુગ ન થઈ જાય તે જોવાનું ગ્રંથે છે. ટોળાઓના દશ્યોમાં મુખ્ય વક્તાને જિંમી

સપાટી આપવાથી ઘણા પ્રશ્નો ઉદ્ભવે જાય છે. જ્યાં સપાટીઓ શક્ય ન હોય ત્યાં પણ એસવા, ઊભા નહેવાના ઝૂમખાને ગોઠવવાથી સપાટીઓ મળી શકે.

તે ઉપગત ટોળા રેજની બહાર જાયે વિસ્તરના હોય તેમ ગોઠવવા.

જ્યારે મુખ્ય પાત્ર અને ખંડને ગાઢ સંબંધ હોય ત્યારે શું કરવું ?
દા. ત. :—કોર્ટર અને મેનિસ્ટ્રેટ ! ગળધાનીનો ગળખંડ અને ગળ અને તેનું તખ્ત બગાડ મધ્યમાં ઉપ-રેજ પર તખ્ત સામાન્ય રીતે મુકાય છે પણ Diagonally પણ મુકાય છે. કોર્ટના દરિયામાં પણ ઘણી વિચારણા કરવી, કાગણ કે તેમાં અનેક પાત્રોને મહત્વપ્રદાન કરવાનું હોય છે.

સ્થિરતા

રેજ પર દરેક ચિત્રને સંયોજિત કરનાર તત્ત્વ સ્થિરતાનું છે. દિશામાનની સપ્રમાણ વ્યવસ્થા કરવા તે મદદ કરે છે જે તત્ત્વ તરફ બધા ખેંચાય તે સાથે પ્રેક્ષકનો સંબંધ જોડી આખા ચિત્રને ખડું કરનાર આ તત્ત્વ છે. જે ચિત્રોમાં સ્થિરતા ન હોય તે વગળ જેમ ચલચિત્રો લાગવાના.

જે દરિયામાં રેજના બે વિભાગો વપરાય ત્યાં સ્થિરતા સાહજિક રીતે પ્રવેશે છે, કાગણ કે આવા વિભાગો દષ્ટિ-કેન્દ્ર બને છે, પણ જે દરિયામાં બધા વિભાગો વપરાય તો સ્થિરતાનું તત્ત્વ ઘણું અગત્યનું બની જાય છે.

આવા મમયે નીચે કાળે કે નીચે જગણે એક વ્યક્તિ મૂકવાથી આખા ચિત્રને સ્થિરતા તથા સમતુલ્ય મળી જાય છે.

જે ઉપ-રેજ પર ઘણા પાત્રો હોય તો નીચે વધુ માણસો ગોઠવવા પડે છે.

• Diagonal રેખામાં સ્થિરતા, સમતુલા તથા મહત્વ આપોઆપ આવે છે.

અનુક્રમ

દષ્ટિકેન્દ્ર Focus સ્થાપવામાં આપણે રેખાનો ઉપયોગ કર્યો. રેખાથી પાત્રને બાંધી એક સૂત્રે ગૂંથ્યા-જોડ્યા પણ ટૂંકાંક દશ્યો એવાં છે જેમા સ્ટેજના જુદા જુદા ભાગો પર જોએલાં ઝૂમખાંઓને દષ્ટિકેન્દ્રમાં રેખાથી ગૂંથી લાવી શકાતાં નથી. આવાં ઝૂમખાંઓને તો દિશાથી જ ભેડી બાંધી શકાશે. જ્યારે બખ્ખે, ત્રણ ત્રણનું ઝૂમખું સરખે અંતરે ગોઠવાય ત્યારે બધાં જ એક ચિત્રમાં જોડાઈ જાય છે.

આવો દિશાની સરખી વહેંચણી કરવાથી જાણે કે ઝૂમખાંઓ વચ્ચે સરખા અંતરથી લય સ્થપાય છે અને આ A B C ઝૂમખાંઓ આ દિશાનાં સમાંતરથી બંધાઈ જાય છે.

આવો અનુક્રમ ચિત્રને સુંદર દિશા-લય આપે છે. આ 'દિશા-લય' જુદી જુદી સપાટીએ ગોઠવી શકાય અને જુદી જુદી ભૂમિકાઓમાં પણ વાપરી શકાય.

સમતુલા

સ્ટેજના એક બે વિભાગો વપરાતા હોય તો ત્યાં સ્વાભાવિક રીતે સમતુલા જળવાઈ રહે છે પણ બધું જ સ્ટેજ વપરાવાનું હોય તો સમતુલાનો પ્રશ્ન આવી રહે છે જ. સ્ટેજને ત્રાજવું ગણી બે વિભાગોમાં એક કાલ્પનિક ડાંડી જેની Diagonal રેખામાં વહેંચી દે અને આ બે પક્ષાંની સમતુલા સાચવવી એ જ વિકટ કાર્ય છે.

એક ખિંદુની બન્ને બાજુએ સરખા ઝૂમખાં રાખવાથી સમતુલા આવે છે.

માંદર્યાત્મક—રસાત્મક સમતુલા

જ્યારે સ્થૂલ દષ્ટિને સતોતી સમતુલા કટાગ્રાજન—એકગગી
ળની જાય છે ત્યારે સૂક્ષ્મ સમતુલા ગ્થાપના પ્રયત્ન થાય છે તેમા
મનોભાવ પ્રમાણે એક વ્યક્તિ નામે એક મોટો જરથો જેલવનામા આવે
છતાં પણ તે એક વ્યક્તિ આખા જરથો જેટલી, સમૂહ જેટલી, શક્તિ
માન દેખાય આ પ્રકારની સમતુલા તો મહત્વપ્રદાનમા ઘણી જ ઉપયોગી
છે સોપના નમૂદ સામે એક વ્યક્તિની સમતુલા ગોવની એ દુષ્કર
સિદ્ધિ છે અને તેમા દિશાનુ વિભાગીકણ પ્રમાણુત્ત કંવામા આવે
તે પ્ધાનમા ગમ્બુ આવશ્યક બને છે સ્થૂલ તત્વોની સમતુલા તો
વસ્તુઓના વજન પર આધારબૂત છે પણ સૂક્ષ્મ પ્રમાણની સમતુલા
સ્થાપવા માટે સૂક્ષ્મ તત્વો ઉપયોગમા લેવાના છે

ગ્થાન-ગ્થિતિ-ગ્થનાની પ્રક્ષેપના મનોભાવ પર અસર

માનવ ચિત્ત પર આગર આકૃતિની લીડી અનર પર છે અને
તેથી મનોભાવ અર્જાય છે આ આકૃતિઓ ગ્થા નમૂદ (જરથો) અને
આકાર (ગ્થપની)ની બનેલી હોય છે

રેખા, જરથો અને આગર જેના માનવ ચિત્તમા મનોભાવ આવે
છે તેને ભાવ અવસ્થા કહીએ છીએ આખા નાગ્મમાથી જન્મતી ભાવ
અવસ્થા કે મનોભાવો વિરોધી વિચારના નથી પરંતુ સ્થાન ગ્થિતિ
ગ્થનામાથી જન્મતી ભાવ અવસ્થા વિરોધિયારીશુ પ્રકૃતિ કે સ્થાપત્યમા
આ નયુ તત્વોમાથી એક મહત્વ મળતુ હાય છે આ તત્વ ચિત્તવામા
પ્રમુખ તત્વ છે ચિત્તવામા જ મહત્વ સ્થાપે છે નાટકમા દિગ્દર્શકનુ
આયોગન અને વેશભૂષાના ગોણુ મિત્ત નવાદિન થવાનુ જ—ગ્થુ
કેટલીક વાર એક ભવપદાર ગાજનગમા એક આદા પોલાપગો
માણસ ધણુ મહત્વ મેળવી શકે છે તે દિગ્દર્શકની ગ્થાન ગ્થિતિ ગ્થના

પગ આધાર ગણે છે આપણે ન્યેન ચિત્રાની—ચનાઓની રેખા,
જરૂરો આકૃતિ આપણા પ્રેક્ષકો ઉપર થી અસર પાડે તે આપણે જાણુ
જોઈ એ આ દિશામાં વિચારણા થવી જ જોઈ એ

બે પાંચ ચિત્રો લો અને ઝીણા માગળથી આખા ચિત્રની રૂપરેખા
ખાડી લો આ રૂપરેખાવાળા કાગળનો અજનાસ કત્તો એટલે રેખાઓથી
ઉપજતી ન્યનાની તમાગ મન પગ કેની અમર પડે છે તે તમને
સમજાશે દરેક વસ્તુની, સ્થાનની, અસરો આ કાગળે તમાગ અનગમાં
જડાઈ જાય છે

રેખાઓ લો, તો મોઈ ચિત્રમાં જોખી રેખાઓ હોય—આડી પણ
હોય દિગ્દર્શક જોખી કે આડી ગમે તે એક પ્રકાર પસંદ કરી તેની અસર
નિપજવશે

જરૂરો—સમૂહ લો એક સાથે સચિત સમૂહ હોય અને જૂજ
પ્રમાણમાં છૂટાછવાયા જૂમખા હોય પણ દિગ્દર્શક બેમાંથી એક તત્વને
મહત્ત્વ આપી અસર પેદા કરે

આ તત્વોની અસર ઘણી અડપથી પડતી હોય છે અને પ્રેક્ષકો પર
દૃશ્યમાં આમ જોલી રેખાની અસરો પડે તો અડપથી અથવા તો બિલકુલ
નહી પડે

રેખા —શરીરોની સ્થિતિમાંથી મહત્ત્વની રેખાઓ દેખાય, આડા
પડેલા શરીર, ખેડેલા શરીર માથાની ઈચારાનું સંજ્ઞાપણ આ
તત્વોમાંથી આડી રેખા મળે

જોખેના પાત્રો, સપાટીઓનો ઉપયોગ, જોયા નાના માણસો, આ
જોલી રેખા મળે

સ્થિતિ—સ્થાન—ગ્યનામાં રેખા (૧) જોખી હોય, (૨) આડી
હોય યા તો (૩) Diagonal—વિધર્મી રેખા આ ત્રણે પ્રકારની
રેખાઓ સીધી રીતે વળાકમાં કે ત્રુટક ત્રુટક વપરાય

આડી રેખાઓ :—તો આરામ, દૂર, વિકાર વિનાની, દમન, ઝેરા મનોભાવ સૂચવે છે.

ઊભી રેખાઓ :—ઊંચાઈ, લવ્યતા, શાહી દબદબો, શક્તિ, ઝોજસૂ, લોકોત્તર ભાવનાઓ, અને ઉજ્જવનનાં તત્ત્વો બતાવે છે.

Diagonal—વિકર્ણ રેખાઓ બિનવાસ્તવિક, પ્રાણુવાન, નજરબંદી કરતી, વિચિત્ર તત્ત્વવાળું—સૂચવે છે.

સીધી રેખા :—શક્તિ, સ્વચ્છતા, સાદાઈ—નિકટતા, નિયમિતતા બતાવે છે.

વળાંકવાળી રેખાઓ :—સ્વાભાવિકતા, અંગતતા, સ્વતંત્રતા, ચારુતા અને અનુકૂળ થવાની વૃત્તિ બતાવે છે.

ત્રુટક રેખાઓ :—અવ્યવસ્થા, નમ્રતા, નાનાપણું, સ્વતંત્રતા બતાવે છે.

બધી જ રેખાઓમાંથી આવા અર્થ ન પહોંચી શકે, કારણ કે ઊભી રેખા આડી પણ થાય, વળાંક પણ ધારણ કરે અને દ્વિદર્શક જ્યારે રેખાઓમાં મિશ્રણ કરે ત્યારે ભુદ્ધી ભુદ્ધી અસરો કરવાનો તેનો હેતુ હોય પણ ખરો. દા. ત. તૂટેલી ઊભી રેખાઓ હિંસાનો ભાવ બતાવે છે. તૂટેલી સીધી રેખાઓ અણધારેનું સહજ પરિણામ સૂચવે છે. આમ નાટકના આંતરિક વાતાવરણને અનુસાર રેખાઓ પર ધ્યાન આપવું.

૨ જૂથ (Mass)

પાત્રોનાં જૂથમાં સામે એક પાત્ર હોય; તે જૂથમાં જૂથ એવું નામ આપીએ છીએ. આ જૂથનું ‘વજન’ પ્રેક્ષક પર શી અસર કરે છે ? આ અસર મનો-અવસ્થાના નિર્માણમાં ઉપયોગી તત્ત્વ છે. દ્વિદર્શકે દશ્ય વાંચી એમ વિચારવાનું રહે છે કે આ દશ્યને વજનદાર બનાવવાનું

છે કે હવતું; ગંભીર. બારે કે હળવું? જે પ્રકારનાં દૃશ્યોમાં લોકો
આવવા લેઈએ તો તેઓ લોકોના બેચાર કે પાંચ પ્રતિનિધિ
આવવાના હોય—આ ગમે પ્રકારે જુદા છે.

મોટા જથ્થામાં આવેલા લોકોના યાજુચાર જુમખાં મેડા પર ગોઠવાય;
અને સાન-આઃ વ્યક્તિઓ એક સાથે બેસી રહે—બધે પ્રકારની રચનામાં
ધણે મોટો નફાવન છે—અને બધે રચનાઓ જુદી મનો-અવસ્થા
રચાપે છે.

૩ આકૃતિ (સ્વરૂપ)

દોષ પાત્ર વિષયની મનો-અવસ્થા રચાપવા આકૃતિ (સ્વરૂપ) ધણું
ઉપયોગી તત્ત્વ છે. જ્યારે જથ્થામાં બે યાજુ ચાર પાત્રો હોય ત્યારે આવો
દોષ જ પ્રશ્ન ઉપરિચિત થતો નથી પાત્ર જ્યાં જથ્થાબધી કલાકારોનું
દૃશ્ય હોય, અનેક જુદાં તત્ત્વનું સંયોજન આ દૃશ્યમાં હોય ત્યાં
આકૃતિનો પ્રશ્ન અસરકારક બને છે.

સપ્રમાણ આકૃતિ :—૧ સુરેખ હોય, ૨ અવ્યવસ્થિત,
૩ છીછરી, ૪ બેડી, ૫ ઘન (નાહર) અથવા વેરજુછેરણ હોય.

આમાંથી દોષ પાત્ર તત્ત્વ સર્જ દૃશ્ય રચી શકાય અને દોષ પાત્ર
આકૃતિમાં ઉપર જથ્થાવેલાં તત્ત્વોનું વિવિધ લાવવાથી રચના બદલાઈ
જાય છે—તેમાં નવો પ્રાણ લાવી શકાય છે.

+

~

~

જુદી જુદી રચનાઓવાળી આકૃતિ કરીએ તો શી શી લાવ-અવસ્થા
મળે છે તે વિચારીએ.

સુરેખ (વ્યવસ્થિત) :—આકૃતિ દિમવત કંઠી, વિચિત્ર,
કાણુ, કૃત્રિમતા સૂચવે છે.

અવ્યવસ્થિત :—સહજ, અણુચિંતવ્યું, અવૈયક્રિતક, વાસ્તવિક, અને અખાધિત તત્ત્વ બતાવે છે.

ઉંડું :—(એટલે કે જુદી જુદી સપાટીવાળું)—ઉભા, સમૃદ્ધિ, સહૃદયતા, લાગણીવશનાનાં તત્ત્વો સૂચવે છે.

છીછરું :—વૈચિત્ર્ય, કૃત્રિમ, ઉસ્ફેરાટ, જામૃત તત્ત્વ બતાવે છે.

ઘનતા :—આકૃતિ : ઉભા, શક્તિ, બળ, સત્તા, ગ્રાસ બતાવે છે.

વિસ્તીર્ણું } બેદરકારી, સમૃદ્ધિ, ટાઢાશ, તોફાન, વિરોધ,
અસ્તવ્યસ્ત } પ્રતિરોધ, વ્યક્તિવાદીપણું વગેરે.

અવ્યવસ્થિત પણ ઘન આકૃતિ જુદી મનોદશા સૂચવે છે અને અવ્યવસ્થિત તથા અસ્તવ્યસ્ત આકૃતિ જુદી જ મનોદશા બતાવશે.

દિગ્દર્શકે ‘સ્થિતિ-સ્થાન-રચના’ દ્વારા દૃશ્ય ઘડવાનું કામ કરવાનું છે પણ સૂક્ષ્મ દૃષ્ટિવાળો દિગ્દર્શક પોતાનાં દૃશ્યોમાં ફેટલાંક ખાસ લક્ષણો સમજી લઈ તેમને રેખા અને આકૃતિનાં તત્ત્વો દ્વારા વ્યક્ત કરવા પ્રયત્ન કરશે. આ તત્ત્વોની વિગતો આપોઆપ તેને રેખા અને આકૃતિનાં મૂલ્યોમાં સમજાવા માંડશે.

આકૃતિની મનો-અવસ્થા પર શી શી અસરો પડે છે તે સમજનાર દિગ્દર્શક જુદી જુદી આકૃતિઓ રચી નાટકના અર્થને પ્રગટાવવા પ્રયત્ન કરશે. તેમાં તેની કુશળતા છે. એક દૃશ્યનાં લક્ષણોને નક્કર આકૃતિમાં મઢવાનું કાર્ય કુશળ દિગ્દર્શકની શક્તિનો ક્યાસ કાઢે છે અને આ કામ કરવા માટે, સાચી રેખાઓ, જથ્થાઓ અને સ્વરૂપો (આકૃતિઓ) દ્વારા તે કરી શકશે.

જો નવોદિત દિગ્દર્શક હશે તો આ પ્રશ્ન પર તેની બુદ્ધિને પહેલેથી જ સ્વૈચ્છિકાર કરવા દેવામાં આવે તો તદ્દન નવાં પરિણામો લાગી મૂકશે

જડ નિયમોના બંધનમાં બદ્ધ દિગ્દર્શી ને આ નવી દૃષ્ટિ સુગમ નથી એ ભૂલતું નાહિ

Picturization—“ ચિત્ર રચાપના ”

સુગમ ચ પદ ગદ્યાન સ્થિતિ ગ્યનાનો વિચાર મૂતી વખતે આપણે પાત્રોની ? દૃશ્યની મનો અવસ્થા તથા મનોભાવો પ્રગટ કરી રીતે થાય છે, તે વિચાર્યું આ ગ્યનાઓમાં હવે નાન્ય અર્થ ?ની રીતે વિસ્તારથી વિકમે તે ભોવાન ગે છે આ તત્ત્વ છે Picturization એટલે કે નાટકની પ્રત્યેક પળને ‘ ચિત્ર દૃશ્ય ’ બનાવી અર્થનું અભિનયન કરી તે આપણે નટોને (પાત્રોને) એવી રીતે ગોઠવવાના છે જે ગ્યનામાંથી તેમની એકમેક પ્રતિ કેવી મનો અવસ્થા છે તે સ્પષ્ટ થાય અને આ આત્મ સંબંધમાંથી નીપજતું નાન્યતત્ત્વ પ્રગટ થાય જેટલું વાચિક અભિનયની પ્રક્રિયા પછી મહત્ત્વ આ ‘ ચિત્ર દૃશ્ય ’ અભિનયનનું છે

ગ્યના અને ચિત્ર-રચાપના દ્વારા દૃશ્ય અભિનયન વચ્ચે સંબંધ — ગ્યના દ્વારા આપણા વિષયને તથા તેના મનોભાવને આપણે વ્યંગિયત કરી, સુગમ્ય બને તેવી રીતે ગ્રહી કરીએ છીએ આ આકૃતિમાં ગ્યના ચિત્ર દૃશ્ય અભિનયન અર્થ મૂકે છે, વિચાર સીમે છે અથવા વસ્તુતત્ત્વની રચાપના કરે છે

આપણે એમ પણ કહી શકીએ કે દૃશ્ય અભિનયનની પ્રક્રિયા તે ખ્યાલ છે અને ગ્યના તે તેનો વિધાન પ્રસંગ છે ખ્યાલ તે પ્રવિનો— મૂળભૂત તત્ત્વ કવિની રચનાનું સર્જન

ખ્યાલ અને વિધાન કસમ ઁઈ પણ કલામાં સંબંધ ધરાવે છે આ સંબંધમાં ગ્યના (વિધાન પ્રસંગ) કવિના ખ્યાલ—વિચારગદેહને મનો ભાવમાં ધરાવે છે દા ત દમનતી વનમાં રફન કરે છે તેમાંથી વાર્તાતત્ત્વ ખસેડી લેા તેા આપણને તેની મનો અવસ્થા—તેનો મનોભાવ પ્રાપ્ત થાય છે

ઘણા નિષ્ણાત વિવેચક ચિત્રોનો અભાસ કરવા તેને જીધા કરી લુએ છે, કાગણુ ? તેમાથી અર્થતત્ત્વ દૂર કરી તેની ગ્યનામા દેખાવુ મનોભાવતત્ત્વ અનુભવાય તેટલા માટે

એક સ્ટેજ દશ્યમા ગ્યનાને સમજવા આપણે શુ કરવુ પડે છે ? જે ગ્યનામા પાત્રો કામ કરે છે તે આખી ગ્યનાને ભુદા ભુદા ભાગોમા તોડી સમજવી પડે છે

જીવનમા વ્યક્તિઓના એકમેક સાથે જે શારીરિક વિકારો દ્વાગ ભાવો દશ્યમાન થાય છે તે બધા શારીરિક વિકારો આપણને કાઈક કથાતત્ત્વ સાથે સકળાયેના દેખાય છે આપણને ન ગમતા માણસ સાથે આપણે વ્યવહારમા ઊતરતા નથી, એટલે કે આપણા અંગે અણુગમાના 'આકારો' બતાવે છે આ આકારોમા અર્થનિરૂપણ કરો, સબધ નિરૂપણ કરો એટલે તેમા અર્થ પ્રગટ થયો દેખારો તેની જ રીતે નાટકમા જે માણસો પોતાના શરીરની સ્થિતિઓ દ્વાગ દટલાક જીવનના અનુભવો વર્ણવે અને એ વર્ણનદ્વાગ કથાતત્ત્વ ઉપસાવી આવે એ અખતરો કરી જોવાથી આ સ્પષ્ટ થશે

જેમા જે નવુ ભાવો મિશ્રિત હોય તેની મનો અવસ્થાવાળુ દશ્ય લો દા ત —જે પ્રેમી બધકચા છે, બને સોફા પર પાસે પાસે બેઠા છે તેમાથી દૂર હટતા નય—ધીરે ધીરે ઊભા થતા નય ધીરે ધીરે પીક ટેગવે—અને અતિ એક પાન ધસી જમણા કડાના ખૂણા પર નીચે સ્ટેજે ઊભુ ગઈ—મો મગડી—જીનગી દિશામા—આ ગ્હુ દશ્યનિયોજન ભાવ અને કથા સાથે આ કગ્યામા એક મુખ્ય સ્થાપી ભાવ પ્રણયનો સ્થાપી, પછી બવડો કગવવો સહેલો બને છે, છતાં જે ભાવો—પ્રેમ—શુસ્સો મિશ્રિત આ દશ્ય છે

આમ ચિત્ર દશ્ય અભિનયન સિદ્ધ થાય છે દશ્ય અભિનયનના પાયામા આટલુ જાણી આખુ ચણતર કરવુ ગ્હુ આ સિદ્ધાંત એક

આખા નાટક પર અજમાવો. આગળ આપણે કહ્યું કે દશ્ય અભિનયન તે કવિની કે પનાને સા ૧૦ ૧૦ના તત્ત્વ છે તેથી કવિની દષ્ટના કઈ પણ જી છે તે આપણે તમજવું પડે છે—એટલે કે કવિએ ગૂંધેલું દશ્ય—દશ્યો—અ ૫ અને નાટક

ચિત્ર-દશ્ય—વિભાગીકરણ અને નામકરણ

એક નાટકના ઘણા દશ્યો હોય છે (ફ્રેન્ચ દશ્યો)

દરેક દશ્યમા મૂળ કથાવસ્તુ સાથે સળધ ધનવતો પ્રસંગ હોય છે

દશ્યમા પાત્રપ્રવેશથી ટથા, પ્રસંગમા કે વિચારમા પ્રગતિ થાય—આગળ વધે એક કે વધુ વિચારધારા હોય—પ્રત્યક્ષધારા પણ હોય આ દશ્યમા જો જો પેન્ડકથા હાય તો તેની વહેંચણી તે પ્રમાણે થાય અથવા એક દશ્યરૂપે આ દશ્યને નામ આપી શકાય દા ત. —નોગા બજાગમાથી દિવાળી પ્રસંગે ખરીદી કરી વેગ આવે છે (નોગાની ખરીદી) દશ્ય ૧. [નાટક “ Doll's House ”]

હે મગ અને નોગા ખરીદી, કુટુંબગ અને જીવનના ભવિષ્ય વચ્ચે ચર્ચા કરે છે (દશ્ય ૨)

નોકર બાઈ ઇર્ધના આવ્યાની જાણ કરે છે હે મગ પોતાના ખડમા જાય છે (દશ્ય ૩) વગેરે

આમ દશ્યના ઉદ્દેશ અનુસાર દશ્યને નામ આપી શકાય

દિગ્દર્શ કે આ દશ્યોને નામ્યાત્મક દશ્ય તત્ત્વ આપવાનું છે

નાટકનું દશ્યોમા વિભાગીકરણ તથા નામકરણ કરતા આવડતું જોઈએ

આમ વિભાગીકરણ કર્યા પછી નાટક ચાર પ્રકારમાથી ઇર્ધ પણ એક પ્રકારની કસબગ્યનામા આવવાના

૧ ચેગ દ્રશ્યો :—નાયની મુખ્ય કથાવસ્તુના નહિ પણ જોલાક પેટાપ્રસંગો જે નાયના વાતાવરણને પ્રજ્ઞ કરવા પાત્રોને સ્પષ્ટ રીતે બતાવવા ન્યાય છે (દા ત દિવાળીની ખરીદી, ખરીદી પર ચર્ચા ખરીદી પર ચર્ચામાં કચુ ગમ કુ ગ્રનુ વગેરે) આ પેગદ્રશ્યો જૂના નાટકોમાં વિધે ભક, પ્રસ્તાવના, વગેરે બની જતા આધુનિક નાટકોમાં જે નોકરો વચ્ચે ચર્ચા દ્વારા એ વસ્તુ કહેવાય છે આધુનિક નાયકોમાં આ તત્વને કુશળતાથી નાટકમાં જ વણી લેવાન છે

૨ પશ્ચાદ્ભૂમિના દ્રશ્યો :—જેમાં સ્થળ, સમય, પાત્રો વગેરે સ્થાપવામાં આવે છે

૩ મુખ્ય નાટ્યકાર્યનું દ્રશ્ય :—દા ત હેલમને મળના Krogstad આવે અને બહાર નીકળે અને હે મગ વગમાથી ઓફિસે જાય ત્યારે એ Krogstad પાછો આવી નોગ સાથે વાત કરી, નોગને પોતાની યોજનાનું હથિયાળ બનાવવા પ્રયત્ન કરે—આ મુખ્ય નાટ્ય કાર્યનું દ્રશ્ય જે નાટકના ચમત્કારિક સાથે કથાને સાકળે છે

૪ નાટ્યાત્મક મનોભાવ પ્રગટાવતાં દ્રશ્યો :—ડોન્ટો રેન્ક અને નોગ વચ્ચેનું દ્રશ્ય હે મગ અને નોગ વચ્ચેનું દ્રશ્ય વગેરે

મોજ પર ભાવોનું મૂલ્યાંકન

રોજના પિલાગો વિરે જન વધારે વિચાર કરીએ

આપણે રોજના જે ૬ ભાગ કર્યા તેમાં દરેકની શક્તિ જુની તે તો જોયું પણ દરેક ભાગનો ગ્વનભાવ તથા ભાવમૂલ્ય પણ છે દરેક ભાગમાં બધું કે તે સ્થપાયેન છે

દરેક દિગ્દર્શકને આ અનુભવ પ્રયોગે સમજાવો

દરેક દશ્યમાં પણ કેટલાંક ભાવમૂલ્યો હોય છે; અને તેથી રજેજના યોગ્ય વિભાગ પર જે આ ભાવમૂલ્યોના દશ્યો સમવાય તો કામ સંવાદિત બને છે. દા. ત. ઉપર જમાણી પાળુના 'ખૂણે પ્રણય દશ્ય ફિફ્ફુ લાગવાનું'. પ્રણાલિએ નીચે પ્રમાણે યોજના સ્વીકારાઈ છે.

વિભાગ	દશ્યો કયાં ભજવવા
૧ નીચે મધ્યમાં:—તીવ્ર, હ્રમ, કડક, શક્તિમંત, ચરમ બિંદુવાળું.	અધડા, લડાઈ, પરાકાષ્ટા, કટોકટી.
૨ ઉપર મધ્યમાં:—શાહી: એકાકીપણું: ભવ્યતા: સ્થિરતા:	શિષ્ટ પ્રકારનાં પ્રણયદશ્યો, આય-કરણનાં દશ્યો, શાહી તત્ત્વોવાળાં દશ્યો વગેરે.
૩ નીચે જમાણી:—ઉભાદાયક, અંગત વગેરે	અંગત પ્રણયદશ્યો અને આંખચારિક તત્ત્વો: ગપાટા, ચર્ચા, વર્ણનો વગેરે
૪ નીચે ડાબી:—નીચે જમાણી જેટલી ઉભાવંત નથી: દૂરની દોરતી: વધારે આત્મલક્ષી એકાકીપણું.	સ્વઅતોક્તિ અનૌપચારિક પ્રણય-દશ્યો, કાવત્રું, વગેરે
૫ ઉપર જમાણી:—મૃદુ: દૂરનાં: તત્ત્વો: અનંતતા: અવાસ્તવિક.	વિચિત્ર તત્ત્વોવાળાં દશ્યો: કૌતુક-પ્રેરક
૬ ઉપર ડાબી:—મૃદુ: અનંતતા: ભૂતપ્રેત તત્ત્વો:	આધિભૌતિક તત્ત્વોનાં દશ્યો પશ્ચાદ્ગુનાં દશ્યો.

કેટલાક નાટકોમાં કેટલાક પાત્રોના સ્થાન નક્કી કરવા પડે છે જે પર તે પાત્રને ખેસાડીને એક જ પ્રકારના કામો કરવાથી ભાવસ્પષ્ટતા વધારે પ્રમાણમાં થાય છે. પ્રેક્ષક પછી એ સ્થાનને અને વ્યક્તિને એકરૂપ માની લે છે, પણ તે તત્ત્વ અત્યંત કઠોર ન લાગે તેટલા માટે ખૂબીથી આ પ્રકારની સ્થાન અને વ્યક્તિની એકતા નિયોજની.

ભૂમિકાઓમાં

ઉપર સ્ટેજની ભૂમિકાઓ મુદ્દુ છે તેથી (મુખ્ય નાટ્યકાર્ય નીચે સ્ટેજે થતું હોય ત્યારે) ત્યાં ગૌણ પાત્રો અને બનાવો ગોઠવવા પ્રખર હિંસાના કાર્યો, માણસ માનવો, માણસને રીમાવવો વગેરે ઉપર-સ્ટેજ કરવા જેથી તેની અસર હઠાવી શકાતી પ્રેક્ષક સુધી પહોંચે.

આ ઉપર-સ્ટેજની ભૂમિકાઓમાં સ્વપ્ના, અલૌકિક તત્ત્વો પ્રવેશો વગેરે મૂકવા અને આ પાત્રોને ધીરે ધીરે ઉપર મધ્યમાં કે થોડે નીચે લાવી મૂકવા.

મધ્યમીઓમાં

નમ્ર સેવક નીચે, નાનકડી સપાળીએ ખેસે તેની રીતે ભાવતીવ્રતા વગેરે ધ્યાનમાં લઈ પણે પણે પાત્રોન ગોઠવવા.

આખા સ્ટેજ પર દ્રશ્ય કેવી રીતે સ્થાપવું ?

જેવો દિગ્દર્શક તેની તેની પદ્ધતિ કોઈ ઉપર ગણ્યાની ગણા તેના બધા તત્ત્વોને પોતાના મનમાં સાથે સાથે ગૂંથી અજમાવતો જાય તો કેટલાકને એક પછી એક પગના માડવા પડે એક પછી એક પગલા માડતા દરમિયાન વિલાગીકગણુ, ગ્યનાના મનોભાવોનું મૂલ્ય, સ્ટેજના વિભાગોનું મૂલ્ય, શરીરના આકારોમાં ભાવ અભિવ્યક્તિ સ્થાન—આમ એક પછી એક તત્ત્વો લઈ સમગ્ર સ્ટેજ પર દ્રશ્ય સ્થાપવા વિચારાય.

પણ કેટલાક દિગ્દર્શકોની બુદ્ધિમાં આવાં અનેક તત્ત્વો સાથે કાર્ય કરી દશ્ય સર્જતાં હોય છે.

પણ નવોદિત દિગ્દર્શકોએ દરેક તત્ત્વ છુટું છુટું લઈ વિચાર્યું ઘટે. દરેક દશ્ય માટે રચના અને 'દશ્ય' તત્ત્વ સ્થાપવા નીચેનાં સાત પગલાં એક પછી એક ભરવાં :—

- ૧ દશ્યનું પૃથક્કરણ કરી નામકરણ કરો.
- ૨ આ નામકરણનાં ગુણ-લક્ષણ વિષે મનોભાવો વિચારો.
- ૩ મનોભાવોને રચનામાં નિયોજી અને તેમાં રેખા-જથ્થો, અને આકૃતિદ્વારા આ મનોભાવો પ્રગટાવો.
- ૪ પદ્માદ્ભૂમિ, પાત્રો અને સ્થાનરચના વિચારો, 'જેમાં તમારાં પાત્રોનું સામાજિક વાતાવરણ, તેમનો ભૂતકાળ, તેમનું નિવાસ-નિવાદકનું વાતાવરણ; વગેરે બધાં તત્ત્વોની ભાવમાત્રા સમજવા યત્ન કરવો.
- ૫ આટલું કરી રેંજના બુદ્ધા બુદ્ધા ભાગોમાં મનોતત્ત્વોનાં મૂલ્યો વ્યક્ત કરે તેવી રીતે પાત્રો ગોઠવો, અને તેમનું જીવન સર્જાય છે કે નહિ તે જુઓ.
- ૬ અને આ કાર્ય પછી પાત્રોની 'સ્થિતિસ્થાન રચનાઓ' જુદા જુદા વૈવિધ્યવાળા આકારોમાં ગોઠવો.
- ૭ આમ કરતાં નાટ્યદશ્ય સર્જનમાં છેલ્લું પગલું તે દરેક વ્યક્તિ-ગત નટની મનો-અવસ્થા અખિલાઈમાં સ્થાપવી તે છે.

આટલું થઈ જાય પછી રચના અને દશ્ય તત્ત્વનાં બધાં જ તત્ત્વો ફરી ફરી વિચારી તપાસી જુઓ. નાટ્યાત્મક વિવેક શું રાખવું અને શું કાઢવું તે તમને સૂચવશે-એતવશે. આ પ્રક્રિયામાં એટલી અગમચેતી વાપરવી કે :—

- ૧ તમારી રચના ક્યાંય છતી ન થવી જોઈએ પણ રસિકને અને રસને આગળ દોરતી—વૈવિધ્યપૂર્ણ હોવી જોઈએ. તમારાં મહત્ત્વનાં પાત્રને રંગ-મંચવિલાસનાં લક્ષણ પ્રમાણે ગોઠવજો. સૌંદર્યદષ્ટિ તમને દોરે એ ધ્યાનમાં રાખજો.
- ૨ દશ્યતત્ત્વ સ્થાપવામાં ઘણા સહક્રમ અને કલ્પનાશીલ રહેશો તો તમારાં સ્થાપેલાં દશ્યચિત્રો ભાવવાહી બનશે અને અર્થનું અભિનયન કરશે.
- ૩ નટોના પ્રત્યાઘાતો ગોઠવવા જ.
- ૪ ક્યાંય પાત્રોનું ઊભા રહેવું-એસવું-સ્ટેજ વિલાસમાં કે બીજે ક્યાંય તેમાં અવ્યવસ્થા ન થાય તે જોજો. (અવ્યવસ્થાનું અન્નિર્દય કરવાનું હોય. દા. ત. રાજકીય અગ્રગુપ્ત દેવદટ્ટ, વગેરે તો તે પણ નિયોજાયેલ હોવો જોઈએ.)

પૃથક્કરણ કરો

- ૧ તમારા દશ્યનું નામ
- ૨ આ નામ તથા દશ્યમાં મનોભાવ કૃત્રે ?
- ૩ રચનામાં મનોભાવની અભિવ્યક્તિ
- ૪ પદ્માદ્ભૂમિ
ત્યાર પછી—

નાંવ —આલો અબાસ ધ્યાં પછી નાનકના નામથી તે દશ્યમન
 બને નાટક સુધીના આપણા અબાસનું અવલોકન કરી
 જુઓ એવે સમજરો કે આપણે કેટલે સુધી પહોંચ્યા છીએ

દા. ત —૧ સોલોમોન સામે પોતાના બાળક પૂન દક્ષ માગતી
 બે સ્ત્રીઓ બનાવે બને ન્યાય માગે છે

૨ આ નાટકમાં મુખ્ય ભાવમૂલ્યો તો તટસ્થતા, મહામતા,
 આજીજી, ગુસ્સો અને તિરસ્કાર છે

૩ પાત્રોના સ્થાન સ્થિતિ ન્યનામાં પ્રગટ થનાર ભાવ મૂલ્યો શક્તિ,
 સ્થિતતા, અમરુદ્ધા, ન્યાયની ઉચ્ચતા તથા હૃદયની વ્યથા અને ઉશ્કેરણ
 છે જાણે કે તટસ્થતાના મીઠી ઊભી રેખાને—લીટીને ટ્રાઈ આંડી
 Diagonal—સામસામા ખૂણા જોડતી રેખા ભેદી નહીં હોય

૪ હસની જૂમિકામાં તો પોતાના બાળક મારે દક્ષ ન્યાય માગતી
 સ્ત્રી છે—સામે ખીજી સ્ત્રી પણ તેનું જ કરે છે બન્ને નીચલા સ્તરની
 સ્ત્રીઓ છે દશ્યનું સ્થાન સોલોમોનની ટ્રાઈ છે

૫ રજેજના યોગ્ય ભાગમાં પાત્રો અને તેમના સંબંધો નીચે પ્રમાણે
 ગોઠવી જુઓ

જિયા ન્યાયાસન પૂન બગબગ મધ્યમાં ન્યાયમૂર્તિ સોલોમોનને બેસાડે
 અને તેને વધુ ઉપસાવવા પડવાડે જોએના સિપાઈઓની સીધી રેખાઓ
 પાડે બને સ્ત્રીઓ સામે એકમેકથી બને તેટલે દૂર ગમે એકમેકથી
 સામસામા વિરોધી શારીરિક સ્થિતિમાં અને છતાં સોલોમોન પ્રતિ
 દળતી. એક સ્ત્રી એમ હાથ આડે જિઓ કરે, સોલોમોનથી બને સ્ત્રીઓ
 સગમે અતરે, ન્યાય કંગનાની સમાન દષ્ટિ બતાવવા, અને ટ્રાણુ મા
 છે તે નિર્ણય નથી કરી શકાયો તેથી, બાળક નાન સામે સમાતર
 રખા પર, અને બાળક સ્ત્રીઓથી સગમું દૂર છતાં સોલોમોનના તાબામાં

દેખાય તેમ મૂકવું બાળક એ આ દશ્યનું હેતુ—પ્રયોજન—કાગણું છે તેથી તેનું મહત્ત્વ બીજા ન મળે” યાદ ગમ્યું

૬ સ્થાન સ્થિતિ ગ્યનાના તત્ત્વો મહત્ત્વ મનાવવા નિયોજવા

સોલોમોનને મુખ્ય મહત્ત્વ મળે છે. સ્ત્રીઓને પણ તેટલું મહત્ત્વ—જના વિરોધી ભાવ-આવેગોમા સોલોમોન સાથે બોલતી વખતે બન્ને સ્ત્રીઓને પોતાના સ્થાનોની ચોરી કરી પ્રેક્ષક તરફ ફર્યા કર્યું પડ્યું કચેરીના બીજા માણસો મૂકી શકાય.

આ દૃશ્યમા હાથ ઊંચા કરવામા આવે ત્યારે મુખ ઢંકાય નહિ તે જોવું. પાનના સ્થાનોના ચિત્રો સ્થાપવામા ત્રિષુલને કાઢી કાઢી વખતે સહેજ બદલના ગહેડું જેથી દશ્યગ્યનાની અસર કંટાળાજનક ન બને પણ મૂળભૂત સ્વરૂપ તો પ્રમાણુસર છે

જ પાનોના વૈયક્તિક મનોભાવો, બે માતાઓના મનોભાવો, બન્ને સ્ત્રીઓનો એકબીજા પ્રતિ તિરસ્કાર અને ઓલોમોન પ્રતિ આજીજી. વિરોધી ભાવો શરીરને એક વસ્તુ તરફ દળતું ગમી—FOCUS ગ્યવાર્થા અને હાથ વતી બીજી વસ્તુ બતાવવાથી આવશે માથું ફરી શકે, એક સ્ત્રીનો હાથ સોલોમોન તરફ હોય અને તેનું માથું બીજી સ્ત્રી તરફ—વળે આમ ગ્યના કરવાથી પાનોનું મહત્ત્વ સ્પષ્ટ થાય છે

આ રીતે દશ્યનું ભાવતત્ત્વોનું ચિત્ર ઊપસી આવશે. દશ્ય ગૂંથવા માટે તથા તેમા એકતા લાવવા આપણે સ્થાન સ્થિતિ-ગ્યનાનો ઉપયોગ કર્યો છે. આખું દશ્ય બે સ્ત્રીઓની આજીજી તથા માગણી તથા સોલોમોનના ગ્યમા એમ ત્રણ ઉપદશ્યોમા વિભાજીમા પાડી શકાય અને સોલોમોન બાળકને કાપી નાખવા બાળક ઊંચું કરે ત્યાં નુધી આખી કયાને આ દશ્યગ્યનાની લયમા વહેવા દે અને ત્યાં પછી મૂજ ફેંકારો સાથે કયાને આગળ ચાલવા દે.

આમ આપણે દશ્ય માટે ચિત્રો સરળતા સુધી પહોંચ્યા; પણ આ ચિત્રમાં નાટ્યક્રિયા મૂકવાથી ચિત્ર સતત બદલાતું રહેશે. આમાં દશ્ય દરમ્યાન આપણી પાસે સ્થિર ચિત્ર નથી પણ આ ચિત્ર તે ક્રિયા સાથે, પાત્રોના કાર્યો કરવા સાથે બદલાતું રહે છે. જેમ ફિલ્મમાં અનેક સ્થિર ચિત્રો મતિનો આભાસ—ખ્યાલ ઊભો કરે છે તેવું જ પ્રત્યેક નાટ્ય-દશ્યમાં પણ તખ્તા પર બનતું હોય છે. પ્રત્યેક પળે કાંઈક ને કાંઈક ક્રિયા—ગમે તેની સૂક્ષ્મ હોય તો તે પણ સમગ્ર દશ્યનું જ નિદર્શન કરાવે છે.

એક દશ્યમાં એક ચિત્ર સ્થાપી તેનું સંચાલન કરી બધારે ચિત્ર બદલાય ત્યારે ચિત્રનાં સ્થાન સ્થિતિનાં મૂળભૂત પરિવર્તનો થાય—અને તે પણ ચિત્ર બદલવાની આવશ્યકતા ઊભી થાય ત્યારે જ—એ નાટ્ય દશ્યમાં ક્રિયા સ્થાપવાની ચાવી છે. કેટલીક વાર તો એકાદો ફેરફાર આખા દશ્યને બદલી નાખે છે.

સોલોમોનના દશ્યમાં એક જ દશ્ય ચિત્રમાં નજીવા ફેરફારો કે ક્રિયાઓ ઊમેરી નાટકનું દશ્ય સ્પષ્ટ કરી શકાશે. ક્યાંક શક્તિ, ક્યાંક નબળાઈ, ક્યાંક મહત્ત્વ, ક્યાંક ગૌણ સ્થાન, ક્યાંક મનોભાવની ઉદ્વેગતા-વાળા ક્રિયા સ્થાપી આપણે એક સ્ત્રીને મા તરીકે, બીજી સ્ત્રીને મા તરીકે—અને તેમાં સોલોમોનની શંકા અને સંદેહવાળી સ્થિતિ, અને પછી ન્યાય સ્થાપવા તેનો નિર્ણય, નિર્ણયની બહેરાશ, સ્ત્રીઓના પ્રત્યાધાતો, બાળકને કાપવા ઇચ્છું કરવું; સાચી માના પ્રત્યાધાતો; ખોટી માના પ્રત્યાધાતો અને અંતે સોલોમોનનો નિર્ણય.

આ પ્રત્યેક પગલું એક એક ચિત્ર બનાવી બધાં ચિત્રો સ્થાપતાં નાટકની કથા સ્પષ્ટ થાય છે અને તેનો અર્થ દશ્ય બની જાય છે.

આમાં સ્થાન-સ્થિતિ-રચના દ્વારા ચિત્ર ઓછીઓ સ્થાપતાં નાટકનું દશ્ય તત્ત્વ પ્રગટ થવા માટે છે.

ગતિ-ક્રિયા

નાટ્યપ્રયોગ શિલ્પમા નીજી મહત્ત્વનું તત્ત્વ છે ગતિ ક્રિયા નાટ્ય દૃશ્યના ચિત્રો હૃદયને બદલાતા સ્વરૂપોમા દેખાન છે તે પ્રક્રિયા ગતિ—ક્રિયા એક ચિત્રમાથી બીજા ચિત્રમા દૃશ્યનું સચલન થાય તેમા નાટ્ય ક્રિયા તો છે જ પરંતુ આ ક્રિયાઓનું ચોક્કસ ચિત્ર મૂલ્ય છે નાનામા નાની ક્રિયા ચિત્રને બદલી શકે એ આપણે જોયું આ નાની—થોડી ક્રિયા પણે પણે વધતી વધતી ઘણી મોઢી થઈ જાય ત્યારે નાટ્યક્રિયા નાટ્ય દૃશ્યનું મહત્ત્વનું અંગ અને દૃશ્યનો પ્રાણ બની જાય છે આપણે ચિત્ર કલામાથી ધ્યાન સ્થિતિ ગ્યના શીખીએ છીએ તેની રીતે ગતિ ક્રિયાનું તત્ત્વ આપણે નૃત્યમાથી જાણીએ છીએ

ધ્યાન સ્થિતિ ગ્યના પ્રમાણે ગતિક્રિયાનું મૂલ્ય કસમ યથા મનોભાવ બજ માટે છે

આવડુ-જડુ જેની ગતિક્રિયા, અથવા ચીજવસ્તુ હુપાવની—વગેરે તો કવિ નાટ્યકાન્ લખી આપે છે તે નાટ્યકથાનો પ્રવાહ વિકસાવવા—વિસ્તારવા, પણ દિગ્દર્શકો તો ગતિક્રિયાનો ઉપયોગ, મહત્ત્વ, વૈવિધ્ય અને મનોભાવ સ્થાપવા કરે છે

જુદી જુદી ગતિક્રિયાઓના મૂલ્યો

જુદા જુદા મૂલ્યો ધરાવતી જુદી જુદી ગતિ ક્રિયાઓ શીખવવી પડે છે અને નવા નટે કે નવા દિગ્દર્શકે જોઈ ગતિ ક્રિયા કઈ તે સમજતા શીખવવું પડે છે નટે એરી એક ઇન્દ્રિય જાણે કે કેળવવાની છે કે જેથી જોડી ક્રિયા પગખાઈ આવે

બધી ગતિક્રિયાઓ શક્તિશાળી ક્રિયા કે નળગી ક્રિયાઓમા વહેંચી શકાય આ પ્રકારનું મૂલ્યાકન તો ધ્વજ યોગ સમયે નળગી કે શક્તિવત ક્રિયાઓ અજમાની શકાય તે માટે જ કરવામા આવે છે દરેક પ્રકારની

ક્રિયા માટે યોગ્ય સમય જાણવો જોઈએ. જોટા સમયે આવી ક્રિયા કરવાથી નાટકનો અર્થ સ્થાપવાને બદલે જિજ્ઞાસાનો અર્થ સ્થપાય છે.

૧ શરીરની ગતિક્રિયાઓ

શરીરની ગતિક્રિયાઓમાં શક્તિવંત ક્રિયાઓમાં આગળ આવવું, સીધા ટદાર થવું, આગલા પગ પર વજન મૂકવું, હાથ જોડ્યા કરવા, અથવા આગળ ધપવું તે છે.

નળણી ક્રિયાઓ એટલે પાછળ પગ મૂકવો, પાછા હટવું, પાછલા પગ પર વજન મૂકવું, બેસી પડવું, હાથ નીચે પાડવા, કોઈ ચીજ પાસેથી ખસી જઈ દૂર ચાલ્યા જવું.

ગતિ-ક્રિયાના સામાન્ય પ્રવાહમાં એક પાત્ર રોકાઈ જાય તે પહેલાં જે છેલ્લી ક્રિયા કરે તે ગતિ-ક્રિયાની અસર સચોટ પડે છે. એક પાત્રને બેસવાનું છે છતાં તેને આપણે શક્તિવંત બતાવવું છે તો આપણે એ પાત્રને બેસવાની સ્થિતિમાંથી ટદાર બનાવીને બોલાવીએ અથવા મોટી એજા-ક્રિયા કરાવીએ તો તે પાત્રને મહત્ત્વ પ્રદાન થાય છે. એક બાળક જમીન પર બેઠું હોય અને માને જોઈ જિજ્ઞાસા થાય: પણ મા શુભે થાય ત્યારે બાળક માથું ઝુકાવી દે અને પાછલા પગ પર શરીરનું વજન મૂકે—આ નળણી ક્રિયા મહત્ત્વ પ્રદાન કરે છે. સાચે વખતે કરાયેલી આ નળણી ક્રિયા મહત્ત્વ પ્રદાન કરે છે.

આમ શક્તિવંત ક્રિયામાંથી નળણી ક્રિયા અને નળણી ક્રિયામાંથી શક્તિવંત ક્રિયામાં જવું તે નૃત્યની અસર છે. આ શક્તિવંત કે નળણી ક્રિયાઓ અનેકગણી વધારી દેવાથી નૃત્ય સરજાય છે.

૨ ગમન પર ગતિક્રિયાઓ

સ્ટેજ પર થતી પાત્રોની ગતિક્રિયાઓની રેખાઓનું પોતાનું મૂલ્ય હોય છે.

(૬) ગતિક્રિયાઓનું મૂલ્યાંકન

જો એક શક્તિવંત ક્રિયાની પાછળ નબળા ક્રિયા થાય તો આગલી ક્રિયા પણ નબળા થાય છે. દા. ત. એક માણસ ઉપરથી નીચે સ્ટેજ પર ચાલીને આવે (શક્તિવંત ક્રિયા) પણ બેસે (નબળા ક્રિયા)—તો આખી ક્રિયા નબળા બની જાય છે. આ નબળા બનેલી ક્રિયામાં શક્તિ પૂરવા તેણે કાંઈક વધુ પ્રમાણમાં હાથપગની ચેષ્ટા બતાવવી રહી. તેવી જ રીતે એક નબળા ક્રિયાની પાછળ શક્તિવંત ક્રિયા થાય તો આખી ક્રિયા શક્તિમાન થાય છે. દા. ત.—નીચેથી પીક ફેરવી ઉપર તરફ ચાલવા માંડો (નબળા ક્રિયા) અને એકદમ આખા પ્રેક્ષક તરફ ફરો (જોશવાળા ક્રિયા)—આખી ક્રિયા શક્તિશાળી લાગશે; પાત્રને શક્તિવંત રીતે ઉપરના ભાગમાં બહાર નીકળી જવા આવી ક્રિયા જ મદદરૂપ બને છે.

સ્ટેજના નબળા વિભાગમાંથી શક્તિવાન વિભાગમાં જવાની ક્રિયા શક્તિવંત બને છે. કોઈ વાર્તાલાપ કે પાત્રને મહત્ત્વ આપવા નબળા ભાગથી મજબૂત ભાગમાં જવું—એક ઉત્તમ માર્ગ છે. કોઈ એક પાત્રને નબળા વિભાગના (મહત્ત્વ વિનાનાં) સ્થાનમાં જીવું રાખે અને ચોક્કસ પણ તેને આગળ લાવે તો તે પાત્ર ધણું શક્તિવંત-મહત્ત્વનું બની જશે. આવા પાત્રને મહત્ત્વના સ્થાને સતત રાખવાથી એટલું બહુ મહત્ત્વપ્રદાનના થતું નથી જેટલું નબળાથી શક્તિમાન વિભાગમાં જવાથી થાય છે.

આ સિદ્ધાંત નાટ્યપ્રયોગનું વિધાન કરવામાં—દિગ્દર્શન નિર્માણમાં ઘણું મોટું ભાગે સાચો ઠરે છે. કેટલાંક દ્રશ્યોમાં ફેટલાંક મહત્ત્વનાં પાત્રોને બોલ્યા વિના જીભા રહેવાનું હોય છે. તેમને આવી રીતે પાછળ રાખી, તેમની ઉક્તિ પર આગળ લાવવાથી નાટ્ય અર્થ સ્થપાય છે અને આમ નબળા વિભાગથી શક્તિમાન વિભાગમાં જવાથી મહત્ત્વપ્રદાન થાય છે.

(ખ) સપાટી સાથે સંબંધ ધરાવતી ગતિક્રિયા

નીચેની સપાટી પરથી જતી સપાટી તરફ ગતિક્રિયા શક્તિવંત ક્રિયા છે. આંખાટતું શરીર ટદાર ઊંચું થાય, યા તો પગથિયાં પર ઊભેલું પાત્ર લુઓ કે પગથિયા ચઢતું પાત્ર લુઓ. એક પાત્ર નીચે રટેજથી ઉપર જાય (નળણી ક્રિયા) પણ ઉપર ગયા પછી પગથિયાં ચઢે (મજબૂત ક્રિયા) અને જો એક વખત પ્રેક્ષક તરફ ફરી પગથિયાં ચઢે તો તેનું મૂલ્ય ઘણું વધી જશે.

(ગ) ગતિક્રિયાની લંબાઈ

લાણું ચાલવાથી ક્રિયામાં નળણાઈ આવે છે—જો બહાર જવાની ક્રિયા હોય તો કુશળ દિગ્દર્શક તે પાત્રને બહાર નીકળવાનો સમય આવે તે પહેલાં ચોગ્ય દેરફારો કરી પાત્રને બહાર નીકળી જવાના સ્થાન પાસે લાવી મૂકે છે. બહાર નીકળવા વખતની ચાલમાં ઝડપ લાવવાથી નળણાઈ નિવારી શકાય છે; યા તો લાંબી ચાલમાં શરૂમાં ધીરી પછી એકદમ ગતિ મૂકવામાં આવે તોપણ નળણાઈ ધરી જશે. અથવા તો બહાર નીકળનાર આસપાસ ખીજાં પાત્રો દ્વારા તેની ગતિક્રિયામાં શક્તિ લાવી શકાય છે અથવા ગરમ ચર્ચા કરતાં પાત્રોનું બહાર નીકળતું પણ શક્તિ પ્રદાન કરે છે.

(ગ) દશ્યરચના સાથે સંકળાયેલી ગતિક્રિયા

દશ્યરચના બનાવનાર માટે પ્લાન દિગ્દર્શક તૈયાર કરે છે. તેમાં પ્રવેશ અને જવાનાં સ્થાનો ગોડવાય છે. તેની સાથે ગતિક્રિયાઓ સંકળાયેલી છે.

સામાન્ય રીતે પ્રવેશદ્વાર ઉપર મધ્યમાં હોય તે સારું કે જેથી પાત્ર આપું પ્રેક્ષક તરફ ફરેલું પ્રવેશી શકે; નીચે રટેજ તરફ આવવાની શક્તિમાન ક્રિયા કરી શકે અને નીચે ઊભેલાં પાત્રોની દૃષ્ટિરેખામાં આવતું પાત્ર કેન્દ્ર બની શકે.

બહાર જતા પાત્રોને બને તો સાવ નીચે જમણી બાજુએથી મહાર લઈ જવા કાગણુ કે પીડ ફેંટી જતા પાત્રોને બદલે અર્ધ પ્રોફાઈલ પાન અસરકારક દેખાય છે અને મધ્યમાથી જમણી બાજુ જતી ક્રિયા મધ્યમાથી ઉપર જતી ક્રિયા કરતા વધારે શક્તિવત્ છે

પાત્રોના પ્રવેશ કરતા તેમનું જડુ એ વધારે અગત્યનું છે, કાગણુ કે જવાની પળમા નાટકના પ્રસંગનું મહત્ત્વ સમાયેલું છે દર્શનગચના નક્કી કરવામા આ તત્ત્વને મહત્ત્વ આપવું જોઈએ જ, જો પાનનો પ્રવેશ અને બહાર જવાનું એક જ દ્વારમાથી થવું હોય તો તેના પર ખાસ ધ્યાન આપવું જ જોઈએ બહાર જવાનું સ્થાન આવવાના સ્થાન કરતા આ દૃષ્ટિએ મહત્ત્વ ધરાવે છે જ તેથી આપણી પાસે એક જ દ્વાર હોય અને નાયિકા ઘર છોડી જાય—અને એ પગકાપ્પા હોય તો તે આ પાનનું બહાર જડુ એ તેના પ્રવેશ કરતા મહત્ત્વનું છે તેથી પાછળ બતાવેના પાત્ર ચિત્રોનો અભ્યાસ કરતા સમજરો કે—I ૧—પ્રવેશ માટે શ્રેષ્ઠ પથ II—૩ પથથી સમજરો કે તે દિશા તો જવા માટે ખગમ II—૧ જવા માટે સારું કાગણુ કે ચિત્રમા I—૩ પ્રમાણે—પ્રવેશ ખગમ છે તેથી દ્વારનું સ્થળ નીચે જમણે ખૂણે જ મૂકી શકારો

ઉપર પ્રમાણે સ્ટેજગચના કરી પાત્રોને ચનાની જુઓ અને પ્રવેશ તથા જવાની ક્રિયાઓ કનની જુઓ એટલે ઉપર તાજવેલા નિયમોનો અર્થ સમજાને

દેવગ અનુભવે એમ ગ્રાપી શકાય છે ? ડાબી બાજુએથી જમણી બાજુએ જતા માણસની કિના ઘણી શક્તિશાળી લાગે છે

જમણી બાજુથી ડાબે જતી વ્યક્તિને મહત્ત્વ ઘણું ઓછું મળે છે આપણે વાચીએ કે ચિત્ર જોડે એ કે ચિત્ર જોઈએ કે પ્રતિનિધિ જોઈએ તો હમેશા આપણી ડાબી બાજુથી શરૂ કરી જમણી બાજુએ જઈએ

છીએ. જ્યારે માણસને આપણી ડાબી (રટેજની જમણી) બાલુએથી જમણી તરફ જતો જોઈએ ત્યારે આપણી દષ્ટિને સરલ ગતિનો અનુભવ થાય છે, પણ આપણી નજર સામેથી માણસ આવતો દેખાય એટલે કે આપણી જમણેથી ડાબી પાંખ તરફ ત્યારે જાણે આપણી સ્વાભાવિક દષ્ટિરેખા બેઠી માણસ આવતો હોય તેવું દેખાય છે. તેથી આવનાર માણસ શક્તિવંત દેખાય છે.

આમ પ્રેક્ષકની આપણી ડાબીથી જમણી બાલુએ જતી ગતિ માટે સરલતા, અને પ્રેક્ષકની જમણીથી ડાબી બાલુ તરફ થતી ગતિ માટે ' ધર્પણ-વિગેધ 'નો જે અનુભવ થાય છે તે લુદ્ધ લુદ્ધ પ્રકારના મનો-ભાવોની તેજલી કે નળળા પળોને વ્યક્ત કરવા મદદરૂપ થાય છે.

જો નટોએ શક્તિપૂર્વક પ્રવેશ કરવો હોય તો આપણી જમણીથી ડાબી (અથવા રટેજની ડાબીથી જમણી બાલુએ) બાલુએ ગતિ થાય તેમ કરવો. વિજેતા લશ્કર, હુમલો કરતા માણસો, સરઘસો, કૂચ, વગેરે રટેજની ડાબી બાલુએથી પ્રવેશ કરી જમણી તરફ જાય.

હારેલા લશ્કરો, નળળા ક્રિયાઓ, નિરાશા, નાસીપાસી બતાવતી ક્રિયાઓ રટેજની જમણીથી ડાબી બાલુએ કરવી. પ્રયોગ પર'પરાએ આ લક્ષણો સ્થાપેલાં છે.

એક પાત્ર સ્થિર બેઠું હોય, યા બિંબુ હોય અને એક પાત્ર પ્રવેશી તેની પાસે જાય છે. અહીં પ્રશ્ન મૂળભૂત છે. સ્થિર બેઠેલું કે બેઠેલું પાત્ર શક્તિ-મંત કે પ્રવેશ કરતું ? જે પાત્ર રટેજના ડાબા ભાગથી ચાલી જમણા ભાગ તરફ જાય તે પાત્રો મધ્યમાં બેઠેલા પાત્ર કરતાં શક્તિવંત પાત્ર છે. આવા દાખલામાં પ્રવેશ કરતું પાત્ર વધારે મહત્ત્વ પામે છે.

હવે માનો કે બેઠેલ કે સ્થિર બેઠેલ પાત્રને મહત્ત્વ આપવું છે તો તેને રટેજની ડાબે મધ્યમાં મૂકવું અને પ્રવેશ કરતા પાત્રને જમણીથી ડાબી બાલુએ લઈ જવું (જેથી તેને ગૌણ મહત્ત્વ મળે છે). આ બંને

દાખલામાં ગતિક્રિયાને તખ્તા પગના સ્થાન કગ્તા વધારે મૂલ્ય મળે છે શક્તિવત્ સ્થાન કગ્તા તે ક્રિયા જ વધારે શક્તિવત્ છે તેની જ રીતે નમણી ક્રિયા તે નમણા સ્થાન કગ્તા વધારે નમણી હોય છે

૪. Diagonal ગતિ-ક્રિયા

નીચે જમણી બાજુથી ઉપર ડાબી બાજુએ અથવા ઉપર ડાબી બાજુએથી સાવ નીચે જમણી બાજુએ, અથવા નીચે ડાબી બાજુએથી ઉપર જમણી બાજુએ અથવા ઉપર જમણી બાજુથી નીચે ડાબી બાજુએ થતી Diagonal ગતિક્રિયાને ચાગ્ર પ્રકારનાં લુદા લુદા મૂલ્યો તેમજ અર્થ પ્રાપ્ત થાય છે

ફૂટસાઈટની રેખાને સમાતર કે કાઠખૂલે જિભા ગતિરેખા કગ્તા આ Diagonal ક્રિયા ઓછી શક્તિવત્ છે પણ આ Diagonal રેખા બીજી રેખાઓ કગ્તા ઘણાં લાખી દેખાય છે,—જલ્દે કે લાખો પણ કાપતી હોય અને સ્ટેજની બહાર ચાલી જતી હોય તેમ લાગે છે બ્યારે કોઈ પ્રવેશ ક્રિયા કે જવાની ક્રિયા કોઈ દશ્ય માટે પ્રાણરૂપ અગત્ય ધગવે છે ત્યારે આ Diagonal રેખાનો મુદ્દા ઉપયોગ થતો હોય છે

આમ ગતિક્રિયાના ચાગ્ર પ્રકારો તે ક્રિયાના મૂલ્યો જ સૂચવે છે, પ્રથમ શરીર સાથે સંકળાયેલી ગતિક્રિયા ત્યાગ પછી સ્ટેજ સાથે સંકળાયેલી ગતિક્રિયા

ગતિક્રિયા અને વાર્તાલાપો

એ ધ્યાન ગળવું અગત્યનું છે કે ગતિક્રિયાનો આધાર તે વાર્તાલાપો જ છે

આ ગતિક્રિયાઓને વાર્તાલાપો સાથે સો સંબંધ છે ? બધી ગતિક્રિયાઓને ઉગ્નિઓ સાથે સંકળાવી જ બોઈએ

૧ ઉક્તિઓનું મૂલ્ય

પાઠમાં ડ્રેલીક ઉક્તિઓ જોરદાર હોય છે ને ડ્રેલીક નબળી. અહીં એ યાદ રાખવું કે નબળી લીટીઓ પણ ડ્રેલીક વખત મહત્વપ્રદાન કરી શકે. આ લીટીઓ મળતી હોય કે નબળી, તેમને ક્રિયાઓ સાથે યોગ્ય સંબંધ છે જ. દરેક ઉક્તિમાં તેની ક્રિયા સમાયેલી છે જ. આમ નાટકની એક પછી એક આવતી ઉક્તિઓ નૃત્યની એક પછી એક આવતી ક્રિયાઓ જેવી છે. નાટકમાં સ્થિર ક્રિયા તે જાણે કે કાલ-ખંડમાં પાડેલો વિરામ છે; નૃત્યમાં પણ તેમજ છે અને સંગીતમાં પણ તેમજ છે.

જેવી ક્રિયા તેવી ઉક્તિને શક્તિવંત કે નબળી બનાવી શકાય. ઉક્તિને જેવી ક્રિયા આપીએ તેવી ઉક્તિ શક્તિવંત કે નબળી બનવાની અથવા ડ્રેલીક ઉક્તિઓનો અર્થ પણ જુદી ક્રિયાઓ આપવાથી ધરમૂળથી બદલી શકાશે. તો પછી આપણી ઉક્તિનું મૂલ્યાંકન કેવી રીતે થાય છે ? અને તેને અર્થ કેવી રીતે આપવો ? નાટકનાં એકાદ તત્ત્વનો અર્થ—પાત્ર, દશ્ય, વાર્તાલાપ, તો નાટકની અખિલાઈમાંથી પ્રગટ થતા અર્થના અનુસંધાનમાં છે. તેથી નાટકમાં એકાદ વાક્યનો—કે ઉક્તિનો અર્થ પણ સમગ્રનાં મૂલ્યાંકનમાંથી જ, તેના સંબંધોમાંથી જ પ્રગટ કરવાનો હોય છે.

તેથી ઉક્તિઓનું મૂલ્ય સમજતાં ચીખવું જોઈએ. ઉક્તિઓનું મૂલ્ય સમજવાનું કામ સરળ નથી—એ એક અનુભવે થતી સહજશાનની ક્રિયા છે—જાણે કે આંતર પ્રેરણાથી સમજાતી વસ્તુ છે. પણ તે છતાં આપણે ડ્રેલીક ઉક્તિઓ અને તેમને અનુરૂપ ગતિક્રિયાઓને સમજીએ.

(ક) એક વાર્તાલાપની નક્કર અને શક્તિવંત ઉક્તિ માટે તેવી જ નક્કર અને શક્તિવંત ક્રિયા વાપરવી જોઈએ.

આવી ઉક્તિઓ—આચારક,
 નિશ્ચયાત્મક,
 સંઘર્ષ,
 વિરોધ,
 સામનો,
 આશાવાદ,
 ધમકી,
 દર્શન,

વિચારસ્પષ્ટતા—વગેરે મનોભાવો માટે વપરાય. આવી ઉક્તિઓ—
 “હુમલો કરો,” “આ કરો—તે કરો,” “શાત રહે નહિ તો બહાર
 ચાલ્યા જાઓ,” “ભિલા થઈ માન આપો” વગેરે—આ ભાવાત્મક
 ઉક્તિઓ છે.

(ખ) નમળા ઉક્તિઓ માટે નમળા ક્રિયાઓ નિયોજવી.

શંકા,

હાર,

અંતરમાં ફૂળકી મારવાની ક્રિયા,

ખીક,

નિગ્રાસા,

ભય વગેરે માટે નમળા ક્રિયાઓ નિયોજવી.

દા. ત. :—“આ મને શું થઈ ગયું છે ?” “આ મેં કેવું કૃત્ય
 કરી નાખ્યું ?” “આ શો ગોટાળો છે ?”

(ગ) જે ઉક્તિ થોડી મજબૂત, થોડી નમળા હોય છે—જે નમળા
 શરૂ થાય અને મજબૂત રીતે પૂરી થાય, અથવા બિલકુલ—તેના નમળા
 ભાગ માટે નમળા ક્રિયા ગોઠવવી, મજબૂત ભાગ માટે મજબૂત ક્રિયા
 ગોઠવવી. દા. ત. :—

“ હવે વધુ નહિ રહેવાય. તુ દુઃખી થશે.....(નબળી લીટીઓ)-
.....તેથી મારે હવે ચાલ્યા જવું જોઈએ (શક્તિવંત ઉક્તિ).”

(ઉપર જણાવેલ નબળી ઉક્તિ માટે નબળી ક્રિયા અને શક્તિવંત ઉક્તિ માટે શક્તિવંત ક્રિયા ગણવવી.)

(ધ) એક ઉક્તિના સાચા અર્થને મહત્ત્વ આપવા તેને અપાયેલી ગતિક્રિયાનું મૂલ્યાંકન કરવું અગત્યનું બને છે. ઉક્તિ સાથે સંકળાતી ક્રિયા પ્રમાણે ઉક્તિ શક્તિવંત કે નબળી દેખાવાની. દા. ત. :—

“ પરિણામે મારે સહેવાનું છે ” આ ઉક્તિને મજબૂત ક્રિયા આપે તો વિરોધાત્મક દેખાશે. એટલે કે હું વધારે સહન કરવાનો નથી; પણ આ ઉક્તિને નબળી ક્રિયા આપે તો “ હવે હું શું કરું ? ” તે અર્થ થશે !

(ઘ) બીજી ઉક્તિ જુઓ “ હા ! આ ફૂલ રૂપાળું છે. ”— શક્તિવંત ક્રિયા સાથે જોડે તેનો એક અર્થ છે: પણ નબળી ક્રિયા સાથે આ વાક્ય જોડે—અર્થ બિલકો થઈ જશે એમ આ ઉક્તિનો અર્થ બદલાઈ જશે; અને તેથી નટ કે દિગ્દર્શક માટે એ અગત્યનું બને છે કે ઉક્તિનો સાચો અર્થ નક્કી કરવો—જેથી તે અર્થને અનુરૂપ ક્રિયા આપી શકાય.

(છ) હાથમાં મજબૂત ઉક્તિ માટે નબળી ક્રિયાનો આધાર લેવાય છે. તેવી જ રીતે નબળી ઉક્તિ માટે ઘણી મજબૂત ક્રિયાનો આધાર લેવાથી હાસ્ય જન્મે છે.

કટાક્ષમાં મજબૂત ઉક્તિનો નિષેધાત્મક અર્થ હોય છે અને જેથી અર્થ પ્રમાણે જ તેની ક્રિયા આવવાની હોય છે.

દા. ત. :—પુરુષ : માનવ ઇતિહાસ કહે છે કે પ્રણય જીવનમાં.....

સ્ત્રી : બહુ ધું કે ઇતિહાસનો તમારો અભ્યાસ ઘણો જોડે છે.

ઉક્તિ પર, આગળ કે પાછળ ક્રિયાઓ

જે ક્રિયા ઉક્તિનું ચિત્ર રચી કરતી હોય તે ક્રિયા ઉક્તિ પર જ આવવી જોઈએ. જે ક્રિયા અને ઉક્તિને છૂટા પાડવામાં આવે તો અસર દળવી થાય છે.

જે દ્રાઢ ઉક્તિને મહત્વ આપવું હોય તો ઉક્તિ બોલાતાં પહેલાં તેની ક્રિયા કરવી. એટલે કે ક્રિયા કરવાથી આવનારી ઉક્તિને ઓધવામાં આવે છે. નટ એક ક્રિયા કરે, પ્રેક્ષકોનું ધ્યાન એકાગ્ર કરે અને પછી વાક્ય બોલે. ઉક્તિનું નિર્દર્શન કરવા આ એક સારી રીત છે. આમ ઉક્તિ ઓધવા માટે ક્રિયા ખીજી રીતો સાથે જોડી શકાય.

- ૧ અગત્યના શબ્દો પહેલાં અવાજમાં, ક્રિયામાં કે બીજાનેસમાં વિરામ મૂકવો.
- ૨ શકિતવંત રસ્તે વિભાગમાં આવી નટ ધ્યાન પકડે તેનું સ્થાન લે.
- ૩ મોટા અવાજથી ધીરમાં ધીર અવાજ સુધી અવાજ પાડી દઈ બે પ્રકારના વિરોધી રણકારો દ્વારા.
- ૪ અવાજનો રણકાર વધારી કે ઘટાડી.
- ૫ ઉક્તિઓની લય બદલી નાખી મહત્વપ્રદાન કરી શકાય છે.

જે ઉક્તિને મહત્વ આપવું હોય તો ઉક્તિ પહેલા કરાતી ક્રિયા તે નજર ખેંચે એટલી શકિતવંત હોવી જોઈએ;—પણ જે ક્રિયાને વધુ મહત્વ આપવું હોય તો તો ઉક્તિ પહેલાં થતી ક્રિયા નબળી કરવી. એક ખાત્ર ‘ઉપર-રસ્તે’ તરફ ફરી જાય (નબળી ક્રિયા) અને પછી પ્રેક્ષક તરફ ફરી ઉક્તિ બોલે (શકિતવાન ક્રિયા)—તો પરિણામે ક્રિયાને શકિત મળે છે.

ઉક્તિ બોલાય પછી ક્રિયા થાય તો ક્રિયાને મહત્વપ્રદાન થશે. ઉક્તિ ધ્યાન એકાગ્ર કરશે અને તેની પછી થનાર ક્રિયાને મહત્વ મળે

છે. અહીં પણ ઉકિત થઈ ગયા પછી આવનારી ક્રિયાને જો મહત્વ અપાવવું હોય તો તે ક્રિયા નબળી ન હોવી જોઈએ.

ક્રિયાના વિષય પર સ્વામીત્વ ન હોય તેવો દિગ્દર્શક નાટક સાથે એકા કરશે અને નાટક બગાડી નાખશે.

મહત્ત્વપ્રદાન કરતી ક્રિયા

(ક) ક્રિયા અને વાર્તાલાપ

ક્રિયા ધ્યાન એકાગ્ર કરે છે. પ્રેક્ષકો ઉકિત ન સાંભળતાં ક્રિયા જુએ છે. એક પાત્ર પોતાની ઉકિતઓમાં મહત્ત્વપ્રદાન કરી સ્થાપે તોપણ એક નાની સરખી એટલા આખા ગંભીર રીતે ઘડાયેલા હવામાનનો વિનાશ કરી નાખશે. ગંભીર દ્રશ્યમાં એકાદ પાત્ર લાકડી હલાવે, પંખો હલાવે, ખોંખારો ખાય, મોઝ સરખા કરે તો આ ક્રિયાઓ નાટકને મારનારી થાય છે.

(ખ) વાર્તાલાપો અને પશ્ચાદ્ભૂતી ક્રિયાઓ

ચુક કરતાં કરતાં બે પાત્રો વચમાં વચમાં બોલે એવું આવતું હોય ત્યારે જો ઉકિતઓ સંભળાવવી હોય તો ક્રિયાને તથા માણસોને સ્થગિત કરવા જ પડે છે.

(ગ) નટોના વ્યક્તિગત વાક્યો અને ક્રિયાઓ

પોતાની જ ઉકિતઓ પર નટો ક્રિયા કરે એ રંગમંચની પ્રણાલિ છે. નટો પોતે જ કઈ ઉકિત પર ક્રિયા કરવી તે શોધવું જોઈએ અને ઉકિત તથા ક્રિયાનો સંબંધ તેણે જ નક્કી કરવો જોઈએ.

બધાં ઉકિત પોતે ક્રિયાનું વર્ણન કરે—“હું જાઉં છું!” “આ ચાલ્યો!” “આવજો!” તેવી જ ઉકિતઓ ક્રિયા બતાવે છે.

(ઘ) પ્રવેશ અને વાર્તાલાપ .

પ્રવેશ કરનાર પાત્રે પ્રવેશ પર બોલવું જોઈએ. પોતાને સ્થાને પહોંચ્યા પછી બોલવાથી સમય બચે છે; પ્રવેશ કરતાં નટ માટે ઉક્તિ તૈયાર હોય છે જ.

(અ) એક પાત્ર વાત કરવું હોય ત્યારે તેને ઓળંગનાર પાત્રે તેની આગળથી જ જવું. આ કારણે જ નટ પોતાની ઉક્તિ પર ચાલે છે. જ્યારે ઓળંગવા તમે નટની પાછળથી પસાર થાઓ ત્યારે દષ્ટિકેન્દ્ર બહાર જાય છે. નાનાં પાત્રો 'ઉપર-રેજ' પર હસે છે.

(ઇ) બહાર જનાર પાત્ર પોતાની છેલ્લી ઉક્તિ પંહેલાં દરવાજા પાસે પહોંચી જાય તે જ યોગ્ય છે. સામાન્ય રીત : નટ થોડાં વાક્યો બોલી લીધા પછી દરવાજા પાસે જાય અને ત્યાંથી છેલ્લાં વાક્યો બોલી બહાર જાય. છેલ્લાં વાક્યો પછી નટને ઘણું ચાલવું ન પડે તે દિગ્દર્શકે ધ્યાનમાં રાખવું. 'જો પાત્રનું બહાર જવું ઘણું મહત્ત્વનું હોય તો બાકીના નટોએ થોડી પળા રોકાઈ જવું અને પછી જ દશ્ય આગળ ચલાવવું.

દશ્યલયમાં ક્રિયા અને વાર્તાલાપનો સંબંધ

દશ્યલયમાં વાર્તાલાપ અને ક્રિયાનો સંબંધ ઝીણવટથી વિચારવો જોઈએ. ક્રિયાઓ એવી યોજનાથી જોઈએ કે શબ્દો—ઉક્તિઓને હાનિ ન પહોંચે; લય તો મનોભાવમાંથી કે પાત્રમાંથી કે સ્ત્રીમાંથી બહાર આવે છે. જેની સ્થિતિ, પરિસ્થિતિ, વાતાવરણ તેવી લય.

આવાં દશ્યોમાં ક્રિયાઓનું સ્પષ્ટ આકારવાળું આયોજન થવું જોઈએ. ક્રિયાઓના ત્રિકાણો, યોજનાકાર, સીધી લીટીઓ—જમે તેવા આકારોમાં પ્રગટ થાય અને આ આકારોનું વારંવાર પુનરાવર્તન કરવાથી દશ્યની લય બંધાય છે.

ન બોલનાર પાત્ર દ્વારા પણ લય બાંધી શકાય.

(ક) સ્થિત નટોને નીચે-ઝટકમાં જોડવા. ક્રિયા કરતા નટોને ઉપર; તેની ક્રિયા ઉપરથી નીચે ડાબી જાણુ તરફ.

(ખ) સ્થિત નટના વાક્યો મોટેથી બોલાય—ખીલે નટ નળણી ક્રિયાઓ કરતો હોય ત્યારે. સ્થિત નટ સહેજ હાલીયાલી પછી વાક્યો બોલે અને ચાલતો નટ જગત્ થોભી જાય.

(ગ) નટ રોકાઈ પોતાની હિંમતોને મહત્ત્વ આપી બોલે અને ફરી વાર સ્થિત વધારી ક્રિયા કરવા માટે. અથવા શક્તિવંત ક્રિયા કરી પછી બોલી મહત્ત્વપ્રદાન કરે.

(ઘ) ગતિક્રિયાનો આકાર તો આવે—નટે ત્રિકોણે રાખવાનો અને તેની ક્રિયા ઉપર મધ્યથી ડાબે નીચે ઊતરશે પછી ડાબી નીચેથી 'ઉપર ડાબે' જશે અને 'ઉપર ડાબેથી' 'ઉપર મધ્ય' તરફ જશે.

ઉપર મધ્યથી નટનો થતો ત્રિકોણ.

આ આકારમાં વૈવિધ્ય લાવવા નટે શરીરની જુદી જુદી સ્થિતિઓનો ઉપયોગ કરવો અને આ સ્થિતિઓમાં વાર્તાલાપો બોલવા અને દૃશ્ય વધે તેમ તેમ ક્રિયાની લય પણ વધતી જાય—અને અંતે ઘણી વધી જાય કે ઘણી ઘટી જાય, જેવી દૃશ્યની આવશ્યકતા !

ક્રિયા અને ગતિચિત્રો

આપણે વાર્તાનાં જે ગતિચિત્રો, સ્થાપીએ છીએ તેમાં કેટલાંક ચિત્રોમાં ક્રિયાઓ આ ચિત્ર જેટલી જ અગત્ય ધરાવે છે. સોલોમોનની વાર્તામાં ઘણી ક્રિયાઓ ન હતી છતાં ચિત્રોને ચેતનવંત બનાવવા તથા કથાપ્રવાહ આગળ વહેવડાવવા ક્રિયાઓ આવશ્યક હતી; પણ કેટલાંક દૃશ્યોમાં ક્રિયાઓ દ્વારા જ ચિત્રોનું સારતત્ત્વ—કે કથાતત્ત્વ પ્રગટ થાય છે. દા. ત. :—બે દૂર બેઠેલા મિત્રો: તેઓ પાસે આવે ત્યારે તેમનો અનુરાગ વધે. વધુ નિકટ આવે: અંતે સાથે નિકટ આવે. આ ગતિ-

ક્રિયા નાટકની વાતોને સ્પષ્ટ કરે છે. આમ દૂર જીભેલાં બે પાત્રો સાવ નજીક આવે અને ગાઢ પ્રેમાલિંગનમા સમાર્પ જાય. યા તો લોહીસુડાણુ થાય તેવું યુદ્ધ કરે—દરેક પગથિયું એક એક ચિત્ર છે અને ક્રિયા દ્વારા જ સિદ્ધ થાય છે.

ક્રિયાઓ અંગે ધ્યાનમાં રાખવાની સૂચનાઓ

૧ કેવળ ક્રિયા દ્વારા દૃશ્યત્વ ઘટતર

દૃશ્યત્વ પડે પડે ઘટતર કરવા માટે અવાજ, લય અને ક્રિયા આવશ્યક છે. જો કેવળ ક્રિયા દ્વારા દૃશ્યત્વ ઘટતર કરવું હોય તો ક્રિયાનો જથ્થો વધારવો જોઈએ, મૂલ્યો. પાત્રોનાં રચાનો, અને મનોભાવોની તીવ્રતા બદલવા જોઈએ અને સામસામાં વિરોધોનો ઉપયોગ કરવો જોઈએ.

(ક) ૧ શરૂમાં નાની ક્રિયાને લાંબી લાંબી વધારતા જાઓ.

૨ ક્રિયા કરનારા માણસો વધારો.

૩ સામસામી વિરોધી ક્રિયાઓ વધારો.

૪ નાની નાની ગતિક્રિયા વાપરો.

૫ નબળા શરીરસ્થિતિમાંથી—અને સપાટીમાંથી શક્તિ-માન તરફ વળો.

૬ શક્તિમંત વિભાગો વાપરો.

૭ ક્રિયાની ગતિમાં તથા લાંબામાં તીવ્રતા વધારો.

૮ એકબીજાને ઝોળંગતાં પાત્રો વધારો.

૯ નાની નાની ક્રિયાઓ વધારો.

૧૦ વ્યક્તિમાથી જૂથની ક્રિયાઓ વિકસાવો.

(ખ) ક્રિયાસંચય : દૃશ્યની શરૂઆતમાં તો પરિસ્થિતિ પોતે ઘણી રસપ્રદ હોય તો કદાચ દૃશ્યને ટુકડે ટુકડે સમજાવવું નહિ પડે;

યજ્ઞ દશ્યના પાછળના ભાગમાં દશ્યનાં વિભાગો ઘણી ઝડપથી રચાય છે. આમાય બે ઢાઈ પાત્ર દશ્યનું સંચાલન કરવા સમર્થ હોય કે અસમર્થ હોય તેના પર દશ્યનું ઘડતર આધાર રાખે છે. એક તત્ત્વ પર ધ્યાન રાખવું કે દશ્યનું ઘડતર પદે પદે થાય તેવું તેનું વ્યવસ્થિત, નિયોજિત નિર્માણ કરવું અને આવા નિર્માણમાંથી પાત્રો સાથે અને પરિસ્થિતિ સાથે સંબંધ સાચવી દશ્ય સરલ રીતે રચાશે. ક્રિયાસંચય કરવા આવું ક્રમે ક્રમે—પદે પદે થતું ઘડતર આવશ્યક છે.

૨ સમાંતર અને પ્રતિક્રિયા

સમાંતર ક્રિયા અને પ્રતિક્રિયા—એટલે કે સરખી કે તદ્દન વિરોધી દિશાઓમાં બે વ્યક્તિઓ એક જ પળે ચાલે તેનો નિષેધ ગણવો. હાસ્ય-પ્રધાન નાટ્યોમાં આવી ક્રિયાઓ ચાલે. એક પાત્રની ક્રિયાને સહેજ તોડવાથી આ ક્રિયાઓ સમાંતર કે પ્રતિક્રિયાઓની નહિ લાગે.

૩ વિરોધાત્મક ક્રિયાઓ

એક ટોળું સ્ટેજની જમણી બાજુએ વિજયનાદ કરતું જય (નખળી દિશામાં શક્તિવંત ક્રિયા) અને હારેલી વ્યક્તિ ડાબી બાજુમાં (શક્તિવંત દિશામાં નખળી ક્રિયા) સ્થાપવાથી બંને તત્ત્વોને મહત્ત્વ પ્રાપ્ત થાય છે.

૪ હિંસાત્મક દશ્યોનું ઘડતર

બંને ત્યાં સુધી હિંસાત્મક દશ્યોને ઘણા જ ઠંડાં કરીને લગવવાં. (લ. ના. શાસ્ત્રમાં ખૂન વગેરે નેપથ્યે ગતાવવાં સૂચના છે).

ખૂન થતાં પહેલાનો દશ્યભાગ પદે પદે એવી રીતે ઘડવો કે ખૂન તો આંખના પલકારામાં થઈ જાય; ખૂનનું સ્થાન સ્ટેજનાં નખળો ખૂણો પસંદ કરવો. શરીરને ફરનિયર પછવાડે પાડવું. જેથી અડધું દબાઈ જાય. આપઘાત, ઝોળીબાર, આવા બધા દશ્યોમાં આ પ્રભાવે ઝોડવવું.

૫ પ્રણય દશ્યોનું ઘડતર—ઉપર-સ્ટેજના

વિભાગોમાં પ્રણયદશ્યો રાખવાં. દિગ્દર્શકે બાણ્યું કે પ્રણયનો લાવ પ્રેક્ષકોમાં જનન કરવાનો છે—નટોમાં નહિ. કૌતુક જગાડે તેવાં ચિત્રો રચવાથી આવાં દશ્યો રચાય છે. સુંદર આકર્ષક ચિત્રો પ્રેક્ષકોને મંત્રમુગ્ધ બનાવી દેશે અને નટોને દશ્યની ક્રિયામાં ગૂંથાયેલા રાખશે. દશ્ય અંતે આવતું આલિંગન માટે નટોને થોડા થોડા દૂર રાખવા, તેમને ધીરે ધીરે પાસે લાવવા, અને દશ્ય માટે જે વિભાગ વપરાય તેમાં જ થોડે થોડે દૂર રહી વધારે ને વધારે પાસે આવવાનાં કૌતુક-રમ્ય ચિત્રો રચનાં જવું આથી સાવ પાસે તો નટો થોડીક પળો જ રહેશે. આમ કૌતુકરમ્ય દશ્યો પ્રણયલાવ વ્યક્ત કરે. પ્રણયદશ્યો મધ્યમાં ઊભાં ઊભાં રચવાને બદલે ફરનિચર આસપાસ ગોઠવવાથી વધારે જમ્મે છે.

૬—કેટલીક ગતિક્રિયાઓના પ્રકારો

(ક) વાર્તા વ્યક્ત કરવા થતી ક્રિયાઓ—જે લેખક નોંધે છે તે—જેવી કે પાત્રોનું પ્રવેશવું—જવું—વસ્તુ પકડવી, બારી પાસે જવું, બારીની બહાર જોવું, બોજન પીરસવું, આ પીવી—નાચવું, ગાવું, વગેરે.

(ખ) પદ્માદભૂમાં વસ્તુઓ વ્યક્ત કરવા, બનતા બનાવો વ્યક્ત કરવા થતી ક્રિયાઓ.

(ગ) પાત્રનો સ્વભાવ વ્યક્ત કરવા કરાતી ક્રિયાઓ: દા. ત. :—અશાંત ઉદ્વેગવાળા માણસની ક્રિયાઓ—જેમાં ઊઠવું, બેસવું, ફરવું, નિસાસા નાખવા, આલુબાલુ ફરવું વગેરે; અને આ ક્રિયાઓનું પુનરાવર્તન: શિથિલ સ્વભાવના પાત્રની નજળી ક્રિયાઓ.

અધીરાઈ, ગૂંથવાયેલા માનસની ક્રિયાઓ વગેરે.

(ઘ) સારી સુંદર મનોરંજક એવી નટોની ઊભા રહેવાની,

જેસવાની, ચિત્રરચનાઓ સ્થાપવા થતી ક્રિયાઓ, જે દશ્યોને મુંદર બનાવવા—પૂરક ક્રિયાઓ થાય તે અથવા જે પેટાદશ્યો વચમાં યોગ્યતી ક્રિયા—જેમાં એક નટ અંદર જાય ત્યારે સ્ટેજ પરનો નટ રાહ જીએ તેની ક્રિયા વગેરે.

૭—ક્રિયાઓનો હેતુ

વાર્તા પદ્ધતિનું કે પાત્ર સ્વભાવ વ્યક્ત કરવા કરાયેલી ક્રિયા હેતુ-પ્રધાન હો કે ન પણ હો તે તો નાટક પર આધાર રાખે છે. જેમાં હેતુ ન હોય તે કેવળ નિરપેક્ષ ક્રિયા ગણવી; એટલે કે હુઝરકસબની દૃષ્ટિની ક્રિયા હોવાની. હેતુપ્રધાન ક્રિયાનો પાયો તો મનોભાવમાં જ છે અને તેથી સાપેક્ષ છે.

સ્ટેજ પર ક્રિયાની હેતુપુરઃસરતા વ્યક્ત કરવાના ધણા રસ્તા છે. ખલેલાં તો કેવળ નિરપેક્ષઃ બીજે તે તો સંપૂર્ણ રીતે હેતુપ્રધાન ક્રિયા, જેમાં (૧) ધ્યેય તરફ જતી વાસ્તવવાદી ક્રિયા, (૨) મનોભાવવાળી ક્રિયા, (૩) પાંતરચારિત્ર્ય અનુસાર ક્રિયાઓ, (૪) અંકના આકાર પ્રમાણે યોગ્યતી ક્રિયા.

નિરપેક્ષ ક્રિયા

જ્યારે દશ્ય વાચાળ હોય, કેવળ વાર્તાભાષોમાં રચાયું હોય ત્યારે દિગ્દર્શક આવાં દશ્યો સ્થગિત, ઠંડાં ન થાય તેટલા માટે તેમાં "ગરમી" લાવવા ક્રિયાઓ મૂકે છે. અલગ્યત આવી ક્રિયાઓ ઉક્તિઓના અર્થને વ્યક્ત કરતી હોય છે જ પણ દશ્યને વધારે "ગરમ" રંગીન બનાવવા દિગ્દર્શક જે કેવળ નિરપેક્ષ રીતે શોધી કાઢે છે તેવી ક્રિયાઓ છે. આવી ક્રિયાઓ દિગ્દર્શકના ખ્યાલમાંથી જન્મતી હોય છે.

હેતુપ્રધાન ક્રિયાઓ

ધ્યેય પ્રતિ વળેલી વાસ્તવવાદી ક્રિયાઓ

કોઈ ધ્યેય સિદ્ધ કરવા કરાતી—નિયોગ્યતી ક્રિયાઓ, પ્રત્યેક ક્રિયામાં

હોતુ રપટ દેખાય છે. દરેક ક્રિયા વાસ્તવિક અને સાચી-હેતુ વ્યક્ત કરતી જ હોવી જોઈએ. (ઇન્સન, વજેરેનાં નાટકો). આવાં નાટકોમાં જ્યાં કેવળ નાટ્યધર્મી ક્રિયાઓ આવે ત્યાં પણ તે વાસ્તવિક સત્ય વ્યક્ત કરતી હોવી જોઈએ. વાસ્તવવાદી નાટકોની ક્રિયાઓ એવી રીતે હેતુપ્રધાન બનાવવી કે જેથી હેતુ સિદ્ધ થઈ ગયો એમ ક્યાંય ન લાગતું જોઈએ.

મનોભાવોનાં ક્રિયાઓ

. આ ક્રિયાઓ તો પાત્રોના મનોભાવોના ફેરફારો, દષ્ટિમાં ફેરફારો કે સ્વભાવમાં ફેરફાર વ્યક્ત કરવા યોગ્ય છે તે છે. તે ઉપરાંત એક દૃશ્યમાં જુદાં જુદાં પાત્રોનાં સ્વભાવની અવસ્થાઓ વિચારી તે દૃશ્યની ક્રિયાઓ યોજવી જેથી પાત્રોનું વિશિષ્ટ મનોવિશ્લેષણ પ્રગટ થાય. દા. ત. અસ્લાબેલીમાં મૂળુલા પોતાનાં બધા સાથીદારોને આજીજી કરે છે કે હથિયાર છોડી બધા સરકાર સાથે સુલેહ કરે. મૂળુલાની ક્રિયામાં તે દરેક સાથીની પાસે જાય છે. દરેક સાથે પોતાનું યુખ મોડી જિતો રહ્યો છે. બધી ક્રિયાઓ એકલા મૂળુલા જ કરે છે. દરેકે દરેક પાત્રની મનો-અવસ્થા આ રચનાઓમાં પ્રગટ થાય છે.

અંકના આકાર પર રચાતી ક્રિયાઓ

દૃશ્ય પ્રમાણે નહિ પણ આખા અંકના આકાર પ્રમાણે રચાતી ક્રિયાઓ વિશે વિચાર કરવો જોઈએ. આ ક્રિયાઓનો આકાર પ્રતીકરૂપ હોય છે—જાણે કે પ્રત્યેક ક્રિયા આખા અંકની પ્રતીક જેવી હોય છે. આવા મૂળભૂત આકાર સ્થાપવા આખા અંકના અર્થને સમજીને ક્રિયાનિયોજન કરવું પડે છે. દા. ત. ટાગોરનું નાટક ‘ પતાનો પ્રદેશ ’ સો. આખા નાટકનો આકાર આપોઆપ તેનાં પાત્રોની ક્રિયાઓને મૂળભૂત આકાર આપી દે છે.

ક્રિયાઓના મનોભાવ તથા ચિત્રની અવસ્થા પર અસર

નાટક તો ક્રિયાત્મક ગતિવાન દૃશ્ય છે. રેખા, વર્ણનો અને આકારને

કાલમાં વિસ્તારીએ તો ક્રિયાનુ સ્વરૂપ કેનું દેખાશે તે વિચારો. ગતિમાન નાટ્યકાર્યને આ રેખા, જરૂરો અને આકારને ઘણાં જ ગતિમાનરૂપે જુઓ જોઈએ.

૧ રેખા જ્યારે ક્રિયામાં વ્યક્ત થાય. ૨ જરૂરો જ્યારે ક્રિયામાં વ્યક્ત થાય. ૩ આકાર જ્યારે ક્રિયામાં વ્યક્ત થાય ત્યારે આપણને ઘણી જ વૈવિધ્યવાળી ક્રિયાઓ મળે છે. શક્તિમાન કે નબળા રોજ-વિભાગોમાં શક્તિમાન કે નબળા ક્રિયાઓ જો પાત્રોની સ્થિતિ-સ્થાનોમાં સીધી, આડી, તૂટેલી, વક્ર કે ગોળાકારે કે જામી કે સમાંતર રેખાઓમાં પ્રગટ થાય છે ત્યારે કેવા આકારો ધારણ કરે છે તે અનુભવે સમજાશે અને જ્યારે પાત્રોના ઝૂમખાંઓ મળી ક્રિયા કરે—યા તો આકાર ક્રિયાત્મક બને ત્યારે ક્રિયાનું વૈવિધ્ય સમજાશે. દા. ત. ‘જિંડા અધારેથી’ નાટકની પાત્રોની ક્રિયાઓ ‘કવી વૈવિધ્યપૂર્ણ’ બને છે, કારણ કે દરેક પાત્ર બીજાથી અનોખું છે. સામટા પંદર પાત્રો સાથે અલગ અલગ વ્યક્તિ-ત્વથી રોજ પર છે અને તેથી આ પાત્રોનાં ઝૂમખાંઓમાંથી ઉત્પન્ન થતી ક્રિયાઓ ઘણાં જ વૈવિધ્યપૂર્ણ આકારો સરજે છે.

મનોભાવો વ્યક્ત કરવા માટે :—

- ૧ ક્રિયાઓનું સંખ્યાબળ—સતત ક્રિયા પર જ આધાર રાખતો દરજોવાળું નાટક.
- ૨ ક્રિયાઓની શક્તિ :—પ્રેરણા-આદર્શ, મહત્વાકાંક્ષાનાં નાટકોમાં શક્તિ આવશ્યક છે. દા. ત. મુદ્રારાક્ષસ.
- ૩ ક્રિયાઓનું કાળમાં લંબાણ :—કાળમાં લંબાતી ક્રિયાઓ વિચારપ્રધાન મંથનનું તત્ત્વ પ્રગટ કરે છે. ટૂંકી ક્રિયાએ ઉશ્કેરાટ જતાવે છે.
- ૪ ક્રિયાઓની દિશા :—દિશાઓનું મૂલ્ય આગળ ચર્ચાઈ ગયું છે.

૫ ક્રિયાઓની તીવ્રતા :—નાટકના મનોભાવોની માત્રા વધારે હોય તો તીવ્રતા વધવાની અને ટેટલા પ્રમાણમાં ક્રિયા તીવ્ર બનવાની.

ક્રિયાઓનો લયસંવાદ (Rhythm)

ક્રિયાઓની લય કેવી રીતે નક્કી કરવી ? દૃશ્યમાં લય ક્યાં વધારવી ક્યાં ઘટાડવી ? લય ઉત્તેજક બનાવવી કે લય ઠંડી પાડી દેવી આ—પ્રશ્નો વિચારવાના છે.

(૬) લયસંવાદનો અનુભવ

દેહસાક દૃશ્યમાન બનેલા કે સાંભળેલા કે બંને પ્રકારના નર્તકોની શ્રેણીઓનો અનુભવ આપણને થાય છે ત્યાં આ શ્રેણીઓની ગતિમાં આપણે લયસંવાદ અનુભવીએ છીએ. દરિયાના મોર્મમાં એક જ પ્રકારનો લયસંવાદ દેખાય છે—સંભળાય છે. શાત આકાશમાં એકા-એક તોફાન ફૂટી નીકળે અને પાછી શાંતિ સ્થપાઈ જાય તેનો લયસંવાદ આપણને સંભળાય છે અને દેખાય છે. પ્રભાતમાં સૂર્યોદય, પંખીનો કહરવ, પવનનું વહેવું—બધા તરવો અનેક પ્રકારની લય ધરાવે છે અને છતાં સમગ્રનો લયસંવાદ પણ પરખાય છે—અનુભવાય છે. દેહસાક સ્વાભાવિક અને સદૃશ !

દૃશ્યના ધ્યક્ષકારો અને શ્વાસની ક્રિયામાં અચૂત જ લયસંવાદ છે.

માનવે સર્જેલી કલામાં પણ આ લયસંવાદનું તત્ત્વ પ્રવેશ્યું છે. જે વ્યવસ્થિત રીતે નિયોજેલ અને મહત્ત્વ પામેલ તત્ત્વોના નિયોજન-માર્થી પ્રગટ થાય છે—અનુભવાય છે અને દૃષ્ટિ અને કાન તેમને જુએ—સાંભળે અને તેથી ચિત્ત અનુભવે. એ ધ્યક્ષકાર, સ્પંદન, એ વિચાર અને સંકોચાણ—આ લયસંવાદમાં ચેતન તત્ત્વ છે—તેમાં આકર્ષણ હોય છે.

અચૂત જ લયસંવાદ જે કલાકૃતિમાં હશે તે સદૃશ રીતે પ્રેક્ષક સ્વીકારી લે છે. એટલે કે તેના તાલ સાથે પ્રેક્ષક તાલ મેળવે છે અને એક વખત પ્રેક્ષક લયસંવાદ અનુભવવા માટે કે તરત જ કલાકૃતિનો સ્વાદ અને અર્થ બંને ગ્રહણ કરવા માટે છે.

લયસંવાદ વડે ઘડાયેલી—બધાએલી કલાકૃતિ ઝેટલી સરળતાથી સૌંદર્ય પ્રગટ કરે છે; એવી નાટ્યકૃતિ ઝેટલી સરળતાથી ભર્જવાય છે; અને આપું સર્જન નિહાળતો—સાંભળતો આપણા ચિત્તનો લયસંવાદ તેમાં એકાકાર થઈ તેનો રસાનુભવ કરે છે. આમ સૌંદર્યની પ્રવૃત્તિ પ્રગટે છે.

૧. દરેક નાટકમાં લયસંવાદ હોય છે. તે નીચેનાં બેઝાથી નક્કી થાય છે.

૧ નાટકનાં લખાણમાંથી (કવિક્રિયાનો હૃદ-સંવાદ; લયસંવાદ).
 ૨ કવિક્રિયાનો લયસંવાદ દિગ્દર્શક શોધે છે—તેને ગ્રહણ કરી નટો દ્વારા પ્રગટાવવા પ્રયત્ન કરે છે, આ મૂળભૂત તત્ત્વ-પાયો.
 ૩ નાટકમાં વર્ણવેલ સ્થળે અને વાતાવરણનો લયસંવાદ. દિવસ, રાત્રી, ઋતુ, પ્રજામાનસ, ચીની, જાપાની, હાસી, અંગ્રેજી, ફ્રેન્ચ એમ પ્રત્યેક પ્રજાનો પોતાનો લયસંવાદ હોય છે જે તેના નાટકમાં—રંગભૂમિમાં પ્રગટે છે.

૪ પાત્રોનાં ચરિત્રનો સંવાદ : શાંત-ધીરોદાત્ત, ગંભીર-કે ઉદ્વિગ્ધ પાત્રો પોતાનો લયસંવાદ બાંધીને જ પ્રગટ થાય છે.

૫ નાટકને પ્રાણ—એતન આપનાર તે લયસંવાદ છે. લયસંવાદ જ નાટકનાં વિલિન ભાગોમાં જીવનતત્ત્વ બની અખિલાઈ પ્રેરે છે, અને પ્રેક્ષકોનાં ચિત્રને પણ બાંધે છે, તેનાં વિશિષ્ટ લક્ષણો :—

૧. મનોભાવોનું હવામાન સ્થાપે છે. લયસંવાદ બીજા અનેક માર્ગે મનોભાવનું હવામાન સ્થપાય છે તેમાંનો માર્ગ છે.

દા. ત. સાદો તાલ લો.

૬ ઝાણુ માત્રા એ વજન પાડી તાલ લરી જુઓઃ નેત્રતા, સરલતા, વગેરે શુદ્ધિ સૂચવે છે. ૧લી માત્રાએ વજન પડે તો વ્યવસ્થા, ચોકસાઈ દેખાશે. ત્રીજી માત્રાએ તાલ પડે તો અણે જીર્ણ ને જીર્ણ જતા હોઈએ તેનું લાગે છે.

ખ ચાર માત્રા—વ્યવસ્થા, ભારેપણું, દમામ.

ગ પાંચ, સાત—અવ્યવસ્થા, અશાંતિ વગેરે.

ઘ ૭ માત્રાએ લવ્યતા, વગેરે.

૨ સ્થલનિર્દેશન કરે છે.

૩ પાત્રસ્વભાવ સ્થાપે છે.

૪ દૃશ્યપરિવર્તન જૂતાવે છે.

૫ નટ્યમૂળે ધડે છે.

૬ નાટકમાં અખિલાઈ લાવે છે.

લયસંવાદથી કેવી રીતે ‘નાટક ઘડવું’ ?

દિગ્દર્શક તાલીમના કાળમાં સ્થળ, કાળ, ભાવો—નાટકનાં પ્રત્યેક તત્ત્વ સર્જનનાં ચિત્રનાં પ્રત્યાધાતો પ્રગટાવી લયસંવાદ બાધે છે. જો નટો જડસૂ હોય તો સંગીતની લય બાંધી તે દ્વારા નટોને જાગ્રત કરે છે. વર્ગરૂપે નટોને બેસાડી જુદા જુદા મનોભાવોનું સંગીત સંભંગાની લયલાન જાગ્રત કરવું અગત્યનું છે.

દિગ્દર્શક અને લયસંવાદ

બધાં નાટકમાં લયસંવાદ સાચવવાનાં નીચેના રસ્તા સર્જ શકાયઃ—

૧ દૃશ્યોની વચમાં, તથા વચલા દૃશ્યોમાં નાટકની લય સાચવવી.

૨ દૃશ્યમાં લયસંવાદ સરખો વહે—અને માત્ર તેની ગતિ વધે—બ્યારે જરૂર હોય ત્યારે.

- ૩ વિરામ, અલ્પવિરામનો કાલખંડ જરાબર સચવાય તેની ચોક્કસાઈ રાખવી.
- ૪ પદ્યાદ્ભૂતી અસરોની લય સ્થાપવી.
- ૫ વાર્તાલાપોની ગતિ, ઝડપ, અને લય સાચવવાં.
- ૬ પરાકાષ્ટાવાળાં દૃશ્યોની કાર્યગતિ, અને વાર્તાલાપની ગતિ—લય—સાચવવાં.

લય કેના દ્વારા સચવાય ?

- ૧ જે નટ મુખ્ય પાત્ર હોય તેના પર ઘણો આધાર રહેશે; અને તેની સાથેના ગોણ પાત્રોના મનોભાવોના આવેગો તથા કાર્ય-ગતિ પર પણ આધાર રાખશે.
- ૨ પાત્રપ્રવેશ સાથે લય વહે છે તેની ચોક્કસાઈ રાખવી.
- ૩ દૃશ્ય અંતે લય ફરી વાર સ્થપાય તેની ચોક્કસાઈ રાખવી.
- ૪ લયમાં કેવિધ્ય ન લાવનાં લયના છેલ્લાક ભાગો પર વજન મૂકવું પણ લયનો પ્રવાહ એકધારો વહે તે જોવું.
- ૫ બધાં પાત્રો લયમાં રાખવાં.

લય :—નાટકનો લયસંવાદ વધેઘટે, વધતીઓછી ગતિ કરે તે લયની વધઘટ છે. આ ગતિ વિશગ્નિત હોય, મધ્ય હોય અને દ્રુત હોય. લય વધેઘટે તેથી નાટકનો લયસંવાદનો દેહ બદલાતો નથી.

મૂળભૂત રીતે, એક તાલ, ત્રિતાલ કે અપતાલ હોય. એ વગાડીએ ત્યારે તેમાં જેટલા ફેરફારો હોય તે સમાવી લઈ શકાય. તેમાં લાગતા-વળગતા તાલના દુકડા જેટલા શક્ય હોય તેટલા સમાવી લેવાય છે. વગાડનાર ગમે તેટલા ફેરફારો—મૂળ તાલ સાચવીને કર્યા કરે. આવી રીતે નાટક વિશે છે. મૂળભૂત લય જે કેવિક્રિયા વગેરે તત્ત્વોમાંથી પ્રાપ્ત થાય તે સાચવી તેનાં અનેક આવર્તનો, તેનાં રૂપાંતરો વગેરે થયા કરે.

લયની વધઘટ કરવાના રસ્તા :—એક વખત પાયાની લય બંધાઈ જાય પછી તેના નાનામોટા સ્વરો આવી શકે. ગતિક્રિયા, વાયા, અને એટલા દ્વારા ફક્ત લય કે વિલંબિત લય લાવી શકાય.

જેવી મનોલાવની તીવ્રતાની માત્રા—વધારે કે ઓછી તેવી લય. આ વધઘટ તો મૂળ લય સ્થાપેલી હોય તે પર જ અધાર રાખજો.

દરયો અને લય

ક્યાં-ક્યારે દસ્ય શરૂ થાય અને ક્યાં ક્યારે દસ્ય પૂરું થાય છે તે નક્કી કરવું જોઈએ જેથી પ્રમાણુમગ માત્રામા વહેંચી શકાય.

સરખાં દરયો :—નાટકની શરૂઆતમાં સંઘર્ષ ન હોય તેવા પ્રણયના કે ગૃહજીવનના, નાટકની વસ્તુની સ્થાપનાના દરયોમા વાતાવરણ હોય છે તેની લય સ્થપાય છે એવું જ દસ્ય નાટકની વચમાં કે અંત પહેલા આવે ત્યારે દિગ્દર્શક માટે મૂંઝવણનો પ્રશ્ન બની જાય છે. આવા સંજોગોમા નાટકના આ પાછલા દરયો નવી રીતે રજૂ કરવા પ્રયત્ન કરવો પડે છે. તેમા લય વધાવવી પડે છે, દસ્યનું વિલાગીકરણ કરવું પડે છે—તેને માટે જરા ભુદી પડી આવે તેની ગતિ ગોઠવવી પડે છે.

(રાઈના પર્વતમા કલ્યાણકામના દરયો બીજા અંકથી તે છેવટ સુધી ભુજો.)

સંઘર્ષ-દરયો :—આ દરયોમા પાત્રો પ્રચંડ સંઘર્ષમાંથી પસાર થતા હોય છે તેથી દરયોમા ટુકડા ટુકડા કરી ક્રિયાઓ ગોઠવવાની હોય છે. તેમા નાટ્યક્રિયાની ગતિ વધે.

વચલાં દરયો :—મુખ્યદરયોને જોડનાં દરયો. આ દરયોમાં મૂળ લય સાચવવા પ્રયત્ન કરવો અને તેમ નહિ કરીએ તો નાટકના પ્રવાહમા વિરોધ આવી પડતો.

- ૩ વિરામ, અત્પવિરામનો કાલખંડ બરાબર સચવાય તેની ચોકસાઈ રાખવી.
- ૪ પદ્માદ્ભૂની અસરોની લય સ્થાપવી.
- ૫ વાર્તાલાપોની ગતિ, ઝડપ, અને લય સાચવવાં.
- ૬ પરાકાષ્ટાવાળાં દશ્યોની કાર્યગતિ, અને વાર્તાલાપની ગતિ—લય—સાચવવાં.

લય કેના દ્વારા સચવાય ?

- ૧ જે નટ મુખ્ય પાત્ર હોય તેના પર ઘણો આધાર રહેશે; =
તેની સાથેના જોણ પાત્રોના મનોલાવોના આવેગો તથા
ગતિ પર પણ આધાર રાખશે.

વારંવાર ચરમગિદ્દુની રેખા નીચે પડતી હોય છે. તીવ્રતાથી દસ્ય શરૂ થાય, પાછું પડી જાય: પાછું તીવ્ર થાય: પાછું પડે: પાછું પડે: પાછું તીવ્ર થાય દસ્યમા જ આવી રચના હોય છે. જે ઉક્તિઓ દ્વારા આવી આકાક્ષા ધડાતી હોય તેમને મહત્ત્વપ્રદાન કરવાનું હોય છે. આવાં દસ્યોના છેલ્લા ભાગો ધણા જ દૃત કરવાના હોય છે.

આમ લયમંવાદનું શરીન્ધકત્ત્વ, લય જલ્પવાથી નીચે પ્રમાણે ફેરફારો સંજો છે.

૧ વૈવિધ્ય :—જુદા જુદા દસ્યો જાણે કે એકમેકથી જુદી (વિરોધી) રીતે ભજવાતા હોય તેમ સામે અને વિરોધ દ્વારા જસ જમાવે.

૨ નાટકની મુખ્ય રચના વિકસાવવા તેનું મુખ્ય બાધી, વાતાવરણ ગ્રાપી, મુખ્ય ખ્યાલ વિકાસી—સામમામા બંનેને સંધર્ષમા મૂકી નાટકની મુખ્ય રચના—મુખ્ય સંધર્ષ શરૂ કરીએ છીએ. તેમથી જે નાના દસ્યો વિકસે છે તેમા નાની નાની પગકાદાઓ આવે છે, અને કેટલાક વચવા દસ્યો આવે છે, જે અગત્ય વધવાના નાના ચરમગિદ્દુઓ રચી આપે છે. ત્યાર પછી આપણે મુખ્ય પગકાદાના દર પગ પહોંચીએ છીએ; અને તેના પશ્ચિમ આજ્યા પછી નાટક પડવા માંડે છે. આમ નાટકના મુખ્ય પગકાદા દર પગ આવના પહેલા નાના નાના ચરમગિદ્દુઓવાળા દસ્યો ભજવવા પડે છે તે નાટકના અગત્યના દસ્યો છે.

જેમ જેમ નાટકનો વિકાસ થતો જાય તેમ તેમ પગકાદાઓનો અમર વધતો જાય—વિસ્તાર થતો જાય છે. નાના દસ્યો નાના—નરમ થતા જાય—જે જે પાંડ્યા દસ્ય જેટલા નરમ ન જાય. નાટક આગળ વધે તેમ જડપ વધે અને દસ્યો ટૂંક થતા જાય. નીચેનું ચિત્ર વચલા દસ્યો માટે નાટકની મુખ્ય રચનાનું ચિત્ર બતાવે છે.

પરાકાષ્ટાનાં દર્શ્યોઃ—મનોભાવની તીવ્રતા—કાર્ય-ક્રિયાની તીવ્રતાઃ દર્શ્યોની નાટ્યાત્મક માત્રા ઘણી વધારેઃ તેથી તેમનું ઘડતર ચણન કરવા નીચેના ગુના લેવાઃ—

૧ ગતિ—સય વધારે ને વધારે—વધારેમા વધારે શક્ય હોય ત્યાં મુધી જવું.

૬ અવાજની અવસપાટીઓ બદલવાથી—

ખ અગ્રજના રણુકારો બદલવાથી—

ગ અવાજની તીવ્રતા વધારવાથી—

ઘ ખેલવામાં દ્રુતગતિ મૂકવાથી—

ચ વાક્યોનાં સંધાનો અડપથી ઉપાડી ઉલ્લિંગો આગળ ધપાવવાથી પરાકાષ્ટા સ્થપાય છે.

છ નાટ્યક્રિયાઓની ગતિ, હાલવું, ચાલવું, ફરવું, વળવું—બધું દ્રુતગતિએ વિકસાવી દર્ષઃ ગતિક્રિયાને દશ્યની શરૂઆત સંચય કરવો અને પરાકાષ્ટાની પછે તે પૂર્ણ રીતે વાપરવી.

જ પશ્ચાદ્ભૂતી અસરોની મદદ લેવી—સંજીત વગેરે.

ઝ નટોની સંખ્યા ટેજ પર વધારવી.

જ્યાં અંક પડવાનું દશ્ય હોય ત્યાં દશ્ય ઉચ્ચ-દ્રુત સયમાંથી સ્થાવ નીચે પડતું હોય છે. જો આવું દશ્યની પછી તરત જ પરાકાષ્ટાનું દશ્ય આવવાનું હોય તો પરાકાષ્ટાનું દશ્ય બતાવવા—ઘડવા વાતાવરણ તેમાં ઊભું થાય છે અંક-દશ્ય ઘણી અડપથી અને આશ્ચર્યકારક રીતે આવતું હોય છે.

આવી જ રીતે—Suspense Scenes જેમાં પ્રેક્ષક શું થશે તેની આકાંક્ષા સેવતા હોય છે. તેની ગતિમાં કેટલાંક ચરમબિંદુ આવે છે અને

વારંવાર ચમ્બર્જિંદુની રેખા નીચે પડતી હોય છે. તીવ્રતાથી દશ્ય શરૂ થાય, પાછું પડી જાય. પાછું તીવ્ર થાય: પાછું પડે. પાછું પડે: પાછું તીવ્ર થાય. દશ્યમા જ આની ગ્યના હોય છે. જે ઉકિતઓ દ્વાગ આવી આકાશા ઘડાતી હોય તેમને મહત્ત્વપ્રદાન કરવાનું હોય છે. આવા દશ્યોના છેલ્લા ભાગો ઘણા જ દૂર કરવાના હોય છે.

આમ લયમંવાદનુ શરીર-વડત, લય બદલવાથી નીચે પ્રમાણે ફેરફારો સરળ છે.

૧ વૈવિધ્ય:—જુદા જુદા દશ્યો નાખે કે એકમેકથી જુદી (વિરોધી) રીતે લજવાતા હોય તેમ લાગે અને વિરોધ દ્વાગ જમાવે.

૨ નાટકની મુખ્ય ગ્યના વિકાસના તેનું મુખ્ય બાધી, વાતાવરણ સ્થાપી, મુખ્ય ખ્યાલ વિકાસી—સામમામા બળેને સંઘર્ષમા મૂકી નાટકની મુખ્ય ગ્યના—મુખ્ય સંઘર્ષ શરૂ કરીએ છીએ તેમાથી જે નાના દશ્યો વિકસે છે તેમા નાની નાની પગકાટાઓ આવે છે, અને કેટલાક જયવા દશ્યો આવે છે, જે આગળ વધવાના નાના ચમ્બર્જિંદુઓ ગચી આપે છે. ત્યાર પછી આપણે મુખ્ય પગકાટાના દરન પગ પહોંચીએ છીએ; અને તેના પશ્ચિમ આગળ પછી નાટક પડવા માંડે છે. આમ નાટકના મુખ્ય પગકાટા દરન પગ આવના પહેલા નાના નાના ચમ્બર્જિંદુઓનાગા દશ્યો લજવા પડે છે તે નાટકના અગત્યના દશ્યો છે.

જેમ જેમ નાટકનો વિકાસ થતો જાય તેમ તેમ પગકાટાઓનો સમય વધતો જાય—વિભાગ થતો જાય છે. નાના દશ્યો નાના—નરમ થતા જાય—જે કે પહેલા દશ્ય લેટવા નરમ ન જ થાય. નાટક આગળ વધે તેમ જાય વધે અને દશ્યો ટૂંકા થતા જાય. નીચેનું ચિત્ર વચલા દશ્યો સાથે નાટકની મુખ્ય ગ્યનાનું ચિત્ર બતાવે છે.

નૃત્ય અને સંગીતને લયમંવાદમાં કેવી રીતે ગૂંથવાં ?

આ તત્ત્વોને નાટકના નયમંવાદમાં ગૂંથવા માટે ધ્યાન આપવું જોઈએ જો આ તત્ત્વો નાટકની અખિલાક્રિયા સ્થાન પામતા ન હોય તો તેમનો નિષેધ કરવો, અને ત્યાં સુધી તાળીના, ગડગડાટ, વન્સમોગ વગેરેથી દૂર ભાગવું નાટકની લય પ્રમાણે નાટક અચલ જ, વ્યુત્થ જય તે જોડુ આપણી ફર્જ છે. સંગીતમાં વાદ્યની અમરો કોઈને ય ખ્યાલ ન આવે તેની રીતે અદશ્ય થઈ જની જોઈએ.

ગીત નૃત્ય ઘણી જ સંજ્ઞતાથી શરૂ કરવા તે માટે દૃઢિમ આકર્ષણ જમાવવાની આવશ્યકતા નથી.

નખળા વિભાગથી શરૂ કરી અને નમ્રા વિભાગમાં તેનો છેગ પૂરો કરવો.

ગીતની પગકાજાએ ગીત પૂરું ન કરવું.

ગીત પૂરું થતા વાક્ય મોટા અવાજે શરૂ કરવું.

નાચનાગ નાટકના પાત્રો બની નાચે—દેવળ નૃત્ય કરનાગ નથી તે ધ્યાનમાં રાખવું.

નાટક યા નયસવાદ સાથે સંગીતની લય પણ સંવાદિત છે તે જોડુ આટલા તત્ત્વો પર ખાસ ધ્યાન આપવું આવશ્યક છે.

મૂકઅભિનય

૧ નાચના દશતત્ત્વોમાંસ્થાન સ્થિતિ ગચના, ક્રિયા ચિન, ગતિ-ક્રિયા, લયસવાદ વિશે આપણે ચર્ચા કરી લીધી દિગ્દશિક આટલા તત્ત્વોની સહાયથી જે નાટ્યપ્રયોગ કરવા ચત્ન કર્યો છે તેમાં હવે તેણે મૂકઅભિનયના તત્ત્વો સમાવેશ કરવાનો છે.

પ્રેક્ષકો દશતત્ત્વને મહત્ત્વ આપે છે તેથી મૂકઅભિનય નાટકને ઘણી જ વિશિષ્ટતા, ઉભા, જીવનનું કલાદર્શન કરાવવા મદદરૂપ બને છે.

શબ્દો વિના ક્રિયા: એટલે મૂકઅલિનય: ક્રિયા—અલિનયન એટલે કે મુખ્યચેષ્ટા, હાથચેષ્ટા, શરીરની સ્થિતિઓ, અવસ્થાઓ, જીવન માધી અવલોકેની ક્રિયાઓ—અનુભાવો—આ બધા તત્ત્વો નટ કલ્પનાથી વાપરે છે અને નાટકના વાતાવરણને, સ્થળને, સ્થિતિને પ્રગટ કરે છે. જો આ બધા તત્ત્વો વિશે શબ્દો વિના અલિનયન કરી શકાય તો તે મૂકઅલિનય કહેવાય. મૂકઅલિનયનો ખીજો અર્થ તો નાટકમાં શબ્દો વિના થતી બધી ક્રિયા ગણુની—જેમાં સ્થાન-સ્થિતિ-ચર્યાના, ક્રિયા-ચર્યા, ગતિક્રિયા, લયસંવાદ બધા જ તત્ત્વો વડે થતું સંગમ નાટ્ય કાર્ય છે. એકલો નટ પોતે એક કથાને આમાના મૂકઅલિનય, ગતિક્રિયા લયસંવાદ અને ચર્યાના તત્ત્વો દ્વારા જીવંત કરી બતાવી શકે છે; પણ ઘણા પાત્રો હોય તો તેમાં આપોઆપ સ્થાન સ્થિતિ-ચર્યા તથા ક્રિયા-ચર્યાના તત્ત્વો પૂરબહાનમાં ખીલવવા પડે છે; અને તે ઉપરાંત કથા અલિનયન કરવા માટે આવશ્યક બધા જ તત્ત્વો વાપરવામાં આવે છે.

આ મૂકઅલિનય અને ખીજનેસનો ચીજ વસ્તુઓ સાથે ગો સંબંધ છે? અને મૂકઅલિનય તથા ખીજનેસ વચ્ચે તો ભેદ છે?

મૂકઅલિનય એટલે ચેષ્ટાઓ, શરીરની સ્થિતિઓ, ક્રિયાઓ—જોને ચીજવસ્તુ સાથે સંબંધ નથી; તેને જ ખીજનેસ કહેવાય છે; છતાં ચીજવસ્તુ સાથે સંબંધમાં આનીને ય તેમને એ જ નામ અપાય છે.

‘ખીજનેસ’ એટલે બાગણા ઉઘાડવા-બંધ કરવા, પોટલા-પડીકા બાંધવા, ટેલિફોન કરવો—પત્ર લખવો—અથવા વાર્તાલાપ વિના કે સાથે શારીરિક ક્રિયાઓ કરવી મૂકઅલિનય એટલે શબ્દો વિના લંબાણથી કરેલી ક્રિયા—આ પ્રાચીન અર્થ; અને મૂકઅલિનયમાં મૂકચેષ્ટાઓ અને ખીજનેસ (ક્રિયાઓ) બન્ને સાથે સંકળાર્થ બળ્ય છે.

મૂકઅલિનયનું મૂળ તો જીવનના અનુભવોના અવલોકનમાં છે, પણ આ તત્ત્વ નટને તો નાટકમાંથી જ ગણે છે. નાટકમાંથી એટલે નાટકના તત્ત્વો જેવા કે વાર્તા, વાર્તાલાપ, પાત્રો, સ્થળ અને વાતાવરણ.

વાર્તા—કથા

નાટકના કાર્ય માટે અમુક ખીઝનેસ ‘વ્યાપાર’ આવશ્યક છે એ આપણને કથા બતાવી આપે છે. લેખક આ તત્ત્વ કહે છે જ, પણ આપણે આપણી કલ્પનાથી આ તત્ત્વ સર્જવું જ રહ્યું. દરેક કાર્યમાં તેનો ખીઝનેસ આવેલો જ હોય છે; જેલાંક નાટકમાં આપણે દિગ્દર્શકોએ નાટ્યકાર્ય માટે આવશ્યક ખીઝનેસ ગોઠવવો પડે છે. જેલીક વાર નેપથ્યે થતી કથાઘટનામાંથી પણ ખીઝનેસની સૂચના મળી રહે છે.

વાર્તાલાપ

મૂકઅલિનયનું સારામાં સારું મૂળ નાટકના વાર્તાલાપોમાં ખીઝનેસ ‘વ્યાપાર’ ઉપસી આવે છે. પાકતી ઉક્તિને જીવંત બનાવવા આપણે એણા, ક્રિયા વાપરીએ છીએ. તેની જ રીતે તેને મહત્ત્વપ્રદાન થાય છે.

જેલીક વખત તો આપણે વાર્તાલાપોનો પાયો લઈ આખી પરિસ્થિતિ ગોઠવીએ છીએ એટલે કે વાર્તાલાપનો અર્થ આપણે કલ્પના વડે ઘટનારૂપે—પરિસ્થિતિરૂપે કલ્પી—ઘડી તેને ‘ખીઝનેસ’—વ્યાપાર દ્વારા બતાવીએ છીએ.

પાત્રો

પાત્રોનો અગ્રયાસ આપણને પરતું ‘ખીઝનેસ’—નાટ્યવ્યાપાર સૂચવે છે. પાત્રોનાં બાહ્ય લક્ષણો જેવાં કે—

શરીરની અદા,
ઉમર,
બોલવાચાલવાની ઢાલ,
એણાની ટેવો,
પોષાક

મુખ-ભૂષા,
 આંતરિક ટેવો,
 પદ્માદ્ભૂ મિ,
 સંસ્કાર,
 રાષ્ટ્રિયતા,
 જાતિ,
 ધર્મ,
 શ્રદ્ધા આસ્થાઓ,
 માનસિક અને ચિત્તની અવસ્થા વગેરે—
 આ તત્ત્વોમાંથી તરેહ તરેહનાં ખીજનેસ નીકળી આવે છે.

રૂથળ

જે સ્થાનમાં નાટ્યવ્યાપાર થાય તે સ્થાનનો અભ્યાસ ખીજનેસ (વ્યાપાર) સૂચવે છે. દા. ત. ખાગ, હોટેલ, વગેરે સ્થાનો જેટલાં જેટલાં ખીજનેસ આપે છે.

વાતાવરણ

સમાજના સ્તરો, યુગનો સંસ્કાર, રીતરિવાજો, સામાજિક વર્તણૂક, ફેશનો, કાલ, વગેરે તત્ત્વો. દરેક નાટકનું વાતાવરણ તેના ઐતિહાસિક કે સામાજિક પદ્માદ્ભૂ મિમાંથી નીકળી આવે છે, અને તેથી ઐતિહાસિક કે સામાજિક કે દેવગ કાવ્યનિક નાટકે નિયોજનનું આપણું કામ થઈ જાય છે.

નાટકના પ્રયોગ માટે મૂકઅલિનયનો દિરૂસો

નાટકમાંથી મૂકઅલિનયન કરતું નાટક વિચારી દિઝર્ગિક નાટ્ય-વ્યાપાર ગોઠવી, તેમાં વિગતો પૂરી, જે રચના તયાર કરે છે તે નાટ્ય-પ્રયોગના વિકાસમાં ધણું તરવોનું પ્રદાન કરે છે. દા. ત. મૂકઅલિનય

(૧) પન્થિસિતિની સ્થાપના કરે છે (૨) પાનની સ્થાપના કરે છે
 (૩) સ્થળ તથા તેના વાતાવરણની સ્થાપના કરે છે (૪) દેવ નાટક
 છે તે શૈલીની સ્થાપના કરે છે તેમ જ કંદુણ, હાસ્યપ્રધાન, Melo
 drama—ક્રાન્સ—ટ્રેગી નાટક છે તે પણ તેમાંથી સ્પષ્ટ થઈ જાય છે

સાતત્ય: એકસૂત્રતા

આપણે આગળ કહી ગયા કે જીવનના અનુભવોનું અવલોકન
 કરવાથી મૂક અલિનન ગ્રાહી શકાય છે તે જીવનના અનુભવો પર
 રચાયેલ છે તેથી નાટક જીવન જેટલું સાચું—વાસ્તવિક લાગે છે આજ
 અનલોકનને લીધે નાટ્યકારની શ્રેષ્ઠિઓ એકમેક સાથે, પાત્રો સાથે,
 પ્રસંગો સાથે, જીવન સાથે સંકળાયેલી લાગે છે આ તત્ત્વથી સાતત્ય
 જળવવા સળંગ પ્રક્રિયા દેખાત છે—એટલે કે—“ છેવટ સુધી ચા ના
 જ નાઓ ”—“ યાના પૂર્ણ કરો ” એમ કહી શકારો

આપણું સળંગ નાટ્યકારનું નાટ્ય તત્ત્વો પર નિર્ભર છે —

- ૧ ઉત્તુપ્રધાન ક્રિયા નટ સતત કર્યા જ કરવી પડે છે
- ૨ માનસિક હેતુ—સતત જળવરો જ પડે છે દા ત નટ ધારે
 ત્યારે ખીજ નરનો હાથ પકડી શકતો નથી તે ક્રિયા અત
 કંચુના હેતુ પર આધાર ગમે છે
- ૩ એકાગ્રતા અને પ્રાણનાન મન પાનને જોલવાનું ન હોય
 તોપણ ત ગ થના વિના, રનાયુઓનું વિચારન સાચની આપણે
 પાનમા જિલ્લા છીએ એનું સાતત્ય સાચવનું પડે છે

નાટ્યકારનું સાતત્ય, અને હેતુની એકસૂત્રતા સ્થાપવામા આપણે
 એ તત્ત્વ વિશે ખાસ ધ્યાન ગમ્મનું જોઈએ નાટકને તેના વાતાવરણ
 પ્રમાણે, વાર્તાલાપો પ્રમાણે લખવી શકાય જ, પણ સાગ દિગ્દર્શક
 એ ગ્યાન, કાલ, વાતાવરણ, પાત્રોનું જીવન અત કંચુની ઉમાથી

તપાસે, તેમાં ચોતાની કલ્પનાથી જીવન જીએ, તેનું માનસિક સર્જન કરી તેમાં માનવતા જીએ, તેમાં ભાવસિંચન કરે તો આખી કૃતિ પ્રેક્ષકોને ગમશે. એ નાટક સૂકું લાગવાને બદલે ઘણું જ સુંદર, ઉત્તમાદાયક, જીવનમાંથી જીએલું દેખાશે અને તેમાં જ સાચા દિગ્દર્શકની ખૂબી રહેલી છે. એટલે કે નાટકની ભીતરમાં હૂબકા મારી નાટકનું અપ્રકટ જીવન પ્રગટાવે તેમાં સારા દિગ્દર્શકની ખૂબી રહેલી છે. નાટકનાં બધાં તત્ત્વોને કલ્પનાથી સમૃદ્ધ કરવાથી આખું દૃશ્ય રસતરંગિણ લાગે છે, અને નાટક સત્ય આપવા ઉપરાંત ઉત્તમા અને આનંદદાયક બને છે. પ્રેક્ષકો આવી કલા માગે છે—દૃશ્ય નાટકમાં દ્રમણ કાવ્યતત્ત્વ સ્થાપનું આવશ્યક છે.

નાટ્યવ્યાપાર (ખીઝનેસ) વિષે

મૂકઅભિનયની પ્રથમ આવશ્યકતા એ છે કે નટ રથળ, પાત્ર તથા પરિસ્થિતિ સચોટ રીતે સ્થાપવાં જોઈએ. જેટલું વાતાવરણ સાચું અને વાસ્તવિક તેટલું સારું. આટલું થયા પછી ત્રીણી ઝીણી વિગતો સ્થાપવાથી કામ ઘણું સુંદર દેખાય છે. દિગ્દર્શકે જે તત્ત્વોની ગણતરી કરી ઉપયોગમાં લેવાનાં છે તે નીચે મુજબ છે :—

- ૧ જેટું રથળનું વર્ણન તેનું—તેને અનુરૂપ દૃશ્ય રચાવું જોઈએ. કોઈ પણ નાટકમાં આધુનિક લેખકો રથળનું સચોટ વર્ણન કરે છે યા તો દિગ્દર્શકે નાટકની વસ્તુને અનુરૂપ વાતાવરણ સ્થાપી રથળ સ્થાપવું જોઈએ.
- ૨ વાસ્તવિકતાની માત્રા પ્રમાણે જ ખીઝનેસનું સત્ય સ્થાપી ચકાસો. તેથી કરીને એ આવશ્યક છે કે નટો જે ખીઝનેસ કરે તે ઘણું જ સાચું અને વિશ્વાસજનક હોવું જોઈએ.
- ૩ કલ્પનાની શક્તિ વડે આ વાસ્તવિક વાતાવરણમાં વિગતોનું વૈવિધ્ય આણવું જેથી કેવળ વાસ્તવિકતા જ નહિ પણ આખું ખીઝનેસ આકર્ષક લાગે.

- ૪ ચોક્કસાઈનું તત્ત્વ આધુનિક નાટ્યકલામાં ધર્મ આવશ્યક બન્યું છે વ્યવહાર, વર્તન, આચરણ, કપડા, સામાજિક મોર્મો, ભાવોને અનુકૂળ ક્રિયાઓ—મધ્ય તત્ત્વોમાં એવી ચોક્કસાઈ આવવી જોઈએ કે નાટક એક ઘડી કાટેલી કલાકૃતિ લાગે જ રીડર્સ લ કરીને જ ‘બીઝનેસ’ની ચોક્કસાઈ આવે છે આવવાજવાના ઢામો, ગતિક્રિયાઓ, સંધાન જોડાવવાની ક્રિયાઓ—બધું જ ચોક્કસાઈથી ઘડાવું જોઈએ નહ અને દિગ્દર્શક વચ્ચે એવો સવાદ ચપાવો જોઈએ કે બને નહના અભિનયનકાર્યમાં પ્રયેક વિગતની ચોક્કસાઈ લાવી રથાપે
- ૫ લગ્નક અનુરૂપના—મૂકઅભિનયના બધા જ ભાગો નાટકના લયસ નાદ સાથે લગ્નક રીતે અનુરૂપ હોવા જ જોઈએ દૃશ્યોના લય, પાનાનો લગ્નવાદ, તથા સ્થળકાગનો લય—અને આ બધા તત્ત્વોમાં દિગ્દર્શક યોગેન મૂકઅભિનયનો લય બધમેસતો આવવો જોઈએ
- ૬ સમાતર દૃશ્યો, વચવા દૃશ્યો, અક દૃશ્યો—બધે જ—મૂક અભિનયનુ યોગ્ય પ્રમાણુ ગટેનું જોઈએ
- ૭ કંપનાત્તુ તત્ત્વ કલાના સર્જનમાં પ્રવેશનું જ જોઈએ ઉપગત વિગતોનું વૈવિધ્ય કે વાસ્તવિકતાની સ્થાપના કંપના વડે થતા સર્જનવિરોધી બળો નથી કંપનાથી દરેક વસ્તુને મુદ્દ, કલાત્મક, બનાવી શકાય છે કંપના એ તન્મ નથી પણ વાસ્તવિકતાની નમોગતાને ઉકીકતોને કલાત્મક રૂપે ગ્જી કન્વા આવશ્યક સમિત છે

સારું બીઝનેસ સ્થાપના અત્યંત આવશ્યક એનું મહિં પણ તત્ત્વ હોય તો તે (સેગીગનો) જુમિ પ્લાન (Ground Plan) અને (દૃશ્યગ્યના) સેટી ગ પોતે છે.

દિગ્દર્શકે લેખકથી મધાર્થ ન જતા પોતાની કલ્પનાશક્તિથી સેટી ગતુ વાતાવરણ સર્જવું ત્યાગપછી કવિના વિચારોને અદ્ય ઉમેગવા વધારોધારો કવો અને બન્નેની શક્તિના મિનનથી સુદર દશ્ય ગ્યના સર્જન્ય છે જ તેમા વસનાર માનવપાનોના સજ્જો પગ મહત્વ પ્રદાન કરીશુ ત્યારે તેમા ઘણા સુધાગ થવાના જ અને નાનકની શૈલી, સ્થળનુ વાતાવરણુ પણ કલ્પનામા સમૃદ્ધિ લાવશે

રેજનસેટી ગની યોજના બાબતમા દિગ્દર્શકે ઘણી જ ચીવડ રાખવી પણ તેની જ ચીવડ પશ્ચાદ્ભૂમિની બહાર આવેન દશ્યગ્યના વિરે ગાખની જોઈએ જો દશ્યગ્યના બહારના જગતની હોય પ્રતિભા હોય તો દિગ્દર્શક અનેક સપાટીઓ બુમિઓ ગચી શકરો પ્રતિભા ઘણી ઘણી ગ્યનાઓમા અનેક પ્રકારનુ વૈવિધ્ય લાવી શકાય છે દશ્ય સ્થાપના ધગની અદ્યની હોય તો પગકાણાઓ ચગમ બિંદુઓ, પાનોનો પ્રવેશ અને અગત્ય તથા નાનકકાર્યનો વિચાર કરીને જ બારીમાગણા તથા ફગનિયગ વગેરે સ્થાપવા

આજના નાનકના પ્રયોગમા સારુ બિઝનેસ સ્થાપના માટે ફરનિયગ કયા ગોઠનણુ તે વિષે દેટલાક નિયમો વિચારવા જોઈએ

૧ રેજનની એક માણુએ સોઝા અને બીજી બાણુએ ખુગશીઓ મૂકવાની રીત હવે છોડી દેની

૨ ખડ સારો લાગે તેવી રીતે ખડ વાસ્તવિક લાગે તવો ગોરવો અને દીવાલો સાથે સજ્જ સ્થપાય તેવી રીતે ફગનિયગ ગોરવો જોવો દીવાલનો આકાર (નિડોણુ—ગોગસ) તેવી ગ્યના ફરનિયગની કગવી બાગણાના પ્રવેશદ્વારને ધ્યાનમા ગાખી કે ખડની મધ્યવર્તી આવશ્યકતા વિચારી ફગનિયગ ગોરવા છે અને બારી ટેમન અદ્ય ત્વાના બાગણા—આ બધુ નજગમા રાખી તમાગ ખડમા ગોરવો તેમ ફગનિયગ ગોરવો ખુગશીઓ પ્રેક્ષક સામે ન ગોરવી પણ બીજી ખુગશીઓ સાથે

સંબંધ ધરાવે તેવી રીતે ગોઠવવી. સારું સેટીંગ રચવાની એક રીત એ છે કે ચારે દીવાલો દોરી રૂમ ગોઠવવો અને પછી ચોથી દીવાલ ખસેડી લો. આ બધી રચના માટે અતે તો નાટ્યકાર્ય તથા નાટ્યવ્યાપારની જરૂરિયાતો સમજીને જ યોજનાને આખરી રૂપ આપવાનું રહેશે.

દરબનો જૂમિ-નકશો

રોજ પર ફરનિયરનાં જૂમખાં બાંધવાં. દરેક અભિનય કરવાના વિભાગમાં એક એક જૂમખું ધડવું. દરેક જૂમખામાં એક મુખ્ય ફરનિયર દા. ત. સોફા અને બીજા નાના નાના ટુકડા. બીજા જૂમખામાં દા. ત. આરામ ખુરશી, ટેબલ લેમ્પ વગેરે. ત્રીજું જૂમખું એક ટેબલ અને બેત્રણ ખુરશી હોઈ શકે. એક રોજ મેટ પર ફરનિયરનાં ત્રણ જૂમખાં બનાવવા સલાહકારક ખરું. દરેક જૂમખામાં બેત્રણ પાત્રો બેસી શકે તેવી વ્યવસ્થા હોવી જોઈએ, અને તે ઉપરાંત દરેક જૂમખામાંથી પાત્ર બીજા જૂમખામાં બેઠેલા પાત્ર સાથે વાત કરી શકે તેવું સ્થાન યોગ્યત્વે જોઈએ. દરેક જૂમખાને બીજા જૂમખા સાથે સંબંધ હોવો જોઈએ.

ડાબી કે જમણી બાજુએ નીચે એક જૂમખું મુકવું જ. બારીઓ. પણ સફાઈથી ગોઠવવી. બાજુની દીવાલમાં બારીઓ ગોઠવવી જેથી તેમની પેલીપાર શું હશે તે વિષે પ્રેક્ષકને કલ્પના કરી શકે. ઉપરાંત ત્યાંથી નટને કાંઈ દહેવાતું હોય તે પણ તે કહે ત્યારે તેનું મુખ જોઈ શકાય.

સેટમાં એવું દાર ન જ મુકવું કે જે ન વપરાય. ચાર દારવાળો ખંડ ઘણી સરળતા કરી આપે છે. એક કે બે દારવાળો ખંડ ઘણી મુશ્કેલીઓ અને ગૂંચો જાળી કરે છે.

દિગ્દર્શક બહાર જવાની ક્રિયા એવી રીતે સ્થાપવી કે જેથી માણસ ક્યાં જઈ રહ્યો છે તે પ્રેક્ષકને સમજાય. એ જ બારણું એ જ કારણ માટે વપરાય તેની પણ ચીવટ રાખવી જોઈએ. જે બારણુંથી ગયા તે બારણુંથી પાછા આવવા ચીવટ રાખવી. આ ખંડનો આખા મકાન સાથે શો સંબંધ છે તે પણ સ્થપાવો જોઈએ.

દર્શન પાસે જે ઘોડી જગા હોય છે તે પ્રવેશ માટે કદી પણ ન વાપરવી.

આમ ફરનિયરની વ્યવસ્થા જાણ્યા પછી આપણે ખંડની સમગ્રતા માટે જે મુદ્દર ચીજવસ્તુઓ તથા શણગારો તથા કોતરકામવાળું રાગ-રચીકું વાપરીએ છીએ તેનો સારો ઉપયોગ કરતાં શીખી લેવું જોઈએ. દિગ્દર્શકે તેમનો દરેક વસ્તુનો ઉપયોગ ક્યાં કેવી રીતે છે તે વિચારી લેવું રહ્યું.

જેટલું ફરનિયર વગેરે સ્વાભાવિક દેખાશે તેટલું નાટક લોકોને વધારે ગમવા માડશે. જો એક જ નાટકમાં એકથી વધારે દ્રશ્ય હોય તો દરેકની વ્યવસ્થા અને ગોઠવણી નવી દેખાય તેમ કરવું.

એક જ સેટીંગનું નાટક હોય પણ કાલાનુક્રમે ૧-૨૫ અંકમાં ધરની માલકણુ બાઈ બદલાઈ જાય છે જેથી પહેલા અંકની રચના બદલાયેલી બતાવવાની છે. તો કદાચ એ જ સેટની ગોઠવણી ગદલી નાખવાથી વાતાવરણ બદલી શકાય છે. આવા સંજોગોમાં પણ નાટકનું, તત્ત્વ તથા પ્રવેશ અને બહાર જવાના પ્રશ્નો નજરમાં રાખી ફેરફારો કરવા.

નાટકની ભજવણી એવા પ્રેક્ષક સામે થાય છે જે તમારી ભાષા સમજતા નથી—તો તમે શું કરશો? નાટકનો અર્થ એજાદારા પૂરો પાડવા પ્રયત્ન કરશો. નાટકને મૂકઅલિનય દ્વારા જીવંત બનાવવા તથા તે દ્વારા કડીઓ બેઠવાનું આ કારણ છે. પાત્રન્યકિત્ત્વની ઝીણી ઝીણી વિગતો, જેથી આ પાત્રો જીવંત જગતાં લાગે તે ક્વચ મૂકઅલિનય દ્વારા જ પ્રગટી શકે છે; મુખ્ય સૂચના નાટકના પાડમાંથી મૂકઅલિનય તેની બધી જ વિગતો પૂરી પાડે છે—જેવી કે પાત્રનાં પાસાંની ક્રિયાઓ, સ્થળ, વાતાવરણ, સ્વભાવની ખાસિયતો, નાની-મોટી ટેવો.

સામાન્ય રીતે નાટકમાં મૂકઅલિનય નિયોજવા માટે નીચે પ્રમાણે પદ્ધતિ આવે છે. ઘણા દિગ્દર્શક પોતપોતાની આગવી પદ્ધતિનો ઘણો કગ્તા હોય છે પણ અ તે તો મધી જ પદ્ધતિઓના માગખામા જે તરવો છે તે તાન્વી સમાય છે.

૧. સરૂઆતના વાચનમાં દિગ્દર્શક પોતાની નજર સામે નાટકને 'ક્રિયામાં' જોવા માટે છે.

બેનણુ વાચનમાં આ ક્રિયાના સ્પષ્ટ ચિત્રો ઊપસના માટે છે. આ તમને ઝીણી વિગતો આવતી નથી.

૨. આ તમને તે 'ખીઝનેસ'નું તન તપારી કરવા માટે છે. આ તમને જ્વળ કંપનાના જોરે જ તે ઘડતર કરે છે અને પોતાની કંપના વડે નાટકનું દૃશ્ય સાચેસાચ તેમાં ચતુ જાય તેની વિગતોમાં—અને તેટની વિગતોમાં 'ખીઝનેસ' લાવે છે—જેથી નાટક ઘડાવા માટે છે, સાચુ લાગવા માટે છે. આ જ તમને તે મૂકઅલિનયના તરવો અ દર પૂર છે.

પોતાની સ્મૃતિ, અનુભવમાથી વસ્તુ કાઢી તેને કંપનામાં આણી, આખી કંપનાને નવેસથી ગોઠવી તેમાં દૃટલાક તરવોને મહત્ત્વ આપી, દૃટલાને ગોણુ બનાવી દર્શ અસંગતક ઘડતર તેમાં કરવા મથે છે. આ તમને જોણું કે કુદગતની વ્યવસ્થાને ફરી વાર જોણું કે તે વ્યવસ્થિત કરી ગયો હોય તેનું લાગે છે અને છતાં મૂળ કે મૂળની છાપ નહિ જ પણ પ્રસાદિતિ ઊપસવા માટે છે. પાત્રોને આમ તો મૂકઅલિનય પાત્રો એક જ પ્રશ્ન સ્વગત પૂછી કરે છે—“જો હું આ પાત્ર હોઉં તો શું કરું? ‘જો આત્ર સ્થળ અને વાતાવરણ હોય તો આત્ર પાત્ર ત્યાં શું કરે?’

આમ નાટકના મુખ્ય પ્રવાહો વહેનડાવના પ્રયત્ન થાય છે. અન્યારે વિગતોમાં ગૂમ થવાનું નથી અને સળંગ રીતે નાટકનો અભાસ કર્યા કરવાથી મુખ્ય તરવો ઊપસી આવવા માટે છે.

૩ નાટકના પગલા આપણે વિચારવા બેઠીએ અને આમ ચોક્કસ પગલામા નાટક વહે ચના કદચ નહીં કરેલા બીજનેસની ઘણી વિગતો દર પણ કંઈ પડે આ તમલે આપણે વિવેક વાપરી બિનકુલ આવશ્યક તત્વો જ પસંદ કરવાના હોય છે

૪ નાટક ગૈર પણ સંજોગોમા તગ કે ક્ષિતી કે તીવ્ર મનની અવસ્થામા કે બીજનેસથી શરૂ ન થાય તે ચોક્કસ છે એની તીવ્રતાને સતત દેખાવાતી નથી તેથી પ્રેક્ષકોને રસ જિડી જાય છે. જે ધીરે ધીરે વિકસે તેમા પ્રેક્ષકોને ઘણો રસ પડે છે

શરૂઆતમા ઘણા પાત્રો રટેજ પડે આવવાના હોય ત્યારે મુખ્ય પાત્રોનો મહત્ત્વપ્રદાન કરવાનું જુલનું નહિ આ તત્ત્વ ગ્યના દ્વાન થાય તેજુ જ 'બીજનેસ' દ્વાગ પણ થાય દા ત પાય પાત્રો ચા પીએ છે—તો તમાગ મુખ્ય પાત્રને ચાનો ખાલો એની રીતે આપો કે મહત્ત્વ પ્રદાન થાય આમ રટેજમા 'બીજનેસ' આ દૃષ્ટિથી વિચારવા

૫ નાટકની મધ્યમા જ્યા સંઘર્ષની તીવ્રતા નાટક ધપાવે છે ત્યા બિનજરૂરી બીજનેસ મૂખી નાટકના પ્રવાહમા સ્ખલન ન જિશુ કરવું અહીં મૂખઅભિનયની માના ધગડી, નામ્યપ્રવાહને વહેવા દેનો—જરા પણ ગૈરવો નહિ

૬ દરનના અ તે મૂકઅભિનયના તત્ત્વોની મદદથી દશ્યને બગબગ ગણી હોતુ અને તે માટે આવશ્યક નહ બીજનેસ પણ ઉમેરવું—જે લેખકે વિચાર્યું પણ ન હોય

૭ જેની શક્તિ તેજુ બીજનેસ આજે કલાના ક્ષેત્રમા ફોટોગ્રાફીની સો ટકા વાસ્તવનાદી હાપથી શરૂ કરી તે તદ્દન Abstract એવી Surrealismની શૈલી સુધીમા ગૈર પણ રાની પસંદ થાય છે નેચગલિઝમ—કુદનતી સર્જન જે ફોટોગ્રાફિક છે ત્યાથી તે Expressionistic શૈલીના નાટક છે વચલા ગાળામા Romantic શૈલીના

નાટકો છે—જેમાં Elizabethan અને ૧૯મી સદીની નાટ્યકલા આવે છે. આમ શૈલીનું તત્ત્વ ખીઝનેસ તથા મૂકઅલિનયનાં કલાતત્ત્વ પર દેટલાક અકુશો મૂકે છે જે દિઝર્શકે જાણવા જોઈ એ.

૮ ખીઝનેસ—પાત્રના લક્ષણમાં વધુ પુરવઠો મૂકે છે: દરેક ભાવ પછવાડે ખીઝનેસ જોડવાથી ભાવની માત્રા વધારી શકાય છે.

૯ એક વખત ખીઝનેસની મદદથી સ્થળ, કાળ સ્થપાઈ ગય પછી તેનું પુનરાવર્તન ન કરતાં તેમાં ધણો જ અંકુશ લાવી દેવો. ખીઝનેસનું તત્ત્વ કોઈ સંજોગોમાં ‘નીયોન લાઈટ’ જેમ આંખે ચોંટ્યા ન કરે તે જોતું આવશ્યક છે. દા. ત. વહેલી સવાર સ્થાપવા પંખીના અવાજ મૂક્યા—તો પછી આખા દૃશ્ય દરમ્યાન તે ચાલુ ન જ રાખી શકાય, કારણ કે નાટકના પ્રવાહમાં વિશેષ કરશે. તેનો વિવેક થવો ઘટે.

૧૦ દેટલાંક નાટકોમાં વ્યક્તિગત પાત્રો ઉપરાંત બધાં જ પાત્રોનું સામુદાયિક ‘ખીઝનેસ’ નિયોજનું પડે છે; આ તત્ત્વથી નાટકનો ઉભાવ ધણો વૈભવશાળી લાગે છે.

૧૧ સારો નટ કે નટી પોતાની ચીજવસ્તુનો ઉપયોગ ‘ખીઝનેસ’ માટે કાળજીપૂર્વક, સંયમપૂર્વક કરશે જ. દા. ત. હાથરમાલ, સાડીના છેડા, ફૂલદાનીનાં ફૂલ, ફૂંચીનો ખૂંડો, ખેસવું, ઉઠવું, ચરીસો, પર્સ, પર્સની અંદરની વસ્તુઓ, આમ અનેક વસ્તુઓ ખીઝનેસની સફળતા માટે નાટકના અરખલિત પ્રવાહ માટે વપરાય છે. રેઢિયાળ દિઝર્શક કે નટો આ તત્ત્વો વડે નાટકને મારી શકે છે. તેથી આવડત ન ચિત્તે ત્યાં સુધી સંયમ કેળવવો અને ચીજવસ્તુ વિના મૂકઅલિનય કરી, તાલીમ કરી, ટેવ પાડી, આ વસ્તુઓ વાપરવાને દેવાયા થયા પછી જ વાપરવી.

ઐતિહાસિક નાટકોમાં ખીઝનેસનો પ્રશ્ન ઘણી જ ચીવટથી વિચારવો દિઝર્શકો માટે આવશ્યક છે. આપણાં જૂનાં ઐતિહાસિક નાટકોમાં ચૂંચનાઓ પાઠમાં વણી લેવાય છે. આ નાટકો પોતે દેટલાંક ચોક્કસ

બીજનેસ પર રચાયેલાં છે જે પર પ્રેક્ષકોને કેન્દ્રિત કરવાં પડે છે. ઐતિહાસિક નાટકોમાં મૂકઅભિનય અને બીજનેસ ગોઠવવામાં આ પ્રથમ સામે આવે છે કે ક્યા જીવનના અનુભાવો નિયોજવા, કેવળ કલ્પનાથી જ રાજની ચાલ, વિદૂષક, કે રાણી કે સૈનિકોનું વર્તન નિપજાવવાં રહ્યાં. તેથી કદાચ પાત્રોને વિગતોથી સરપૂર બીજનેસ ન મળે તોપણ જો રથજકાળને આળેફળ રીતે સરખાય તો ઐતિહાસિક તત્ત્વને સારી એવી પુષ્ટિ મળે છે જ.

તે ઉપરાંત કેટલુંક મૂકઅભિનયનું કાર્ય નાટકનાં પાડમાંથી મળે છે જ—ગ્રીણવટથી નાટકનો અભ્યાસ કરતાં જે ભીતરમાં છુપાયેલ છે જે ભીતરનું જીવન ઝડપાય છે જ અને મૂકઅભિનયનું તથા બીજનેસનું પ્રમાણ મળે છે જ.

આપણાં સામાજિક નાટકો માટે આજના જમાનાનું વાસ્તવવાદી જીવન તથા તેના આચારવિચારો અને અનુભાવો સામે મોજૂદ છે. તેમાંથી નટ—દિગ્દર્શકે અવલોકનની શક્તિ વડે મેળવવાનું છે અને પાત્ર, રથજ, કાળમાં ઉમેરવાનાં છે—જે નાટકને પૂર્ણપણે બહેલાવે છે.

*

"

"

નાટ્ય-પ્રયોગની વિધિ—પાત્રની વરણી

નાટકની પસંદગી જાહેર કર્યા પછી દિગ્દર્શકે આ નાટકની નકલો નટોને આપવી જેથી બધા વાંચી તૈયાર થાય ત્યારપછી દિગ્દર્શકે બધા સાથે વાંચન કે નટો સાથે અંગત મંત્રણા રાખે. યા તો બને રીતે નાટક ચર્ચે.

નટોને અંગત ચર્ચા પછી પસંદ કરવા—અથવા જાહેર સરથા કે કોલેજ હોય તો નાટકના વાચન પછી પાત્રવરણી કરવી પડે છે. ત્યાં નાટકનો અર્થ ચર્ચાવો જોઈએ અને તેમાં સેટીંગ, વાતાવરણ, જે લક્ષ્ય પીધવાનાં છે તે વિષે બધા જ પ્રશ્નો વિચારવા જોઈએ. ઘણા ઉત્સાહી

અને આનંદિત વાતાનુભુતા નટોને ભુદા ભુદા પાડે વચાવવા અને તે માટે શરૂ થી વચાવવાને જદસે દ્રષ્ટલાઠ દશ્યો વચાવવા—અને તેમાથી આપોઆપ પાનો ઊપસી આવને અને દિગ્દર્શન ત્યાંપછી પોતાના પાનોની પસંદગી કરી નહીં

આ કાર્ય માટે સામાન્ય રીતે નીચેના લક્ષણોથી નટોની પસંદગી થાય છે —

૧ દેખાવ, ૨ ઉમર, ૩ અવાજ, ૪ ગતિક્રિયા અને લયસંવાદ વિષે જાગૃતિ

તે ઉપરાંત દિગ્દર્શન નીચેના તરવો જાણી લેવા —

૧ થિયેટ્ર સાથે નટનો સંપર્ક

૨ નટની કલ્પનાશક્તિ તથા મહત્વશક્તિ,

૩ પ્રેક્ષક પર અસર કરવાની શક્તિ અને પોતાના વ્યક્તિત્વની ઊપ પાડવાની શક્તિ

૪ અભિનયનો અનુભવ

૫ વ્યક્તિત્વના તરવો, એટલે કે અન્ય નટો સાથે તે પાનમા તે કેવો દેખાતો તે

૬ સૈની ધગવતા નાટ્ય લજ્જતવાની તેની શક્તિ

દિગ્દર્શક એની સૂક્ષ્મ નજર કેળવવી નહીં કે અન્ય પાનો સાથે સંગઘાવના—૧ તે કેતુ કામ આપતો, ૨ કેવો દેખારો, ૩ પાનનું વૈવિધ્ય પ્રગટાવી શકતો કે નહિ અને ૪ પાનનું ભીતરનું જીવન (જે નાટકના પાડમા લખેલું નથી) સમજી, અનુભવી જીવન જીવી બતાવવાની તેની શક્તિ—તેણે જાણી લેવા જોઈએ

આખા નટ્યમૂનેા અભ્યાસ

આખા નટ્યમૂને રટજ પર ખેસાડી, દિઝ્ઢર્શ કે તેને પ્રેક્ષકની દષ્ટિએ જોયું નેથી પ્રેક્ષકે આ પાત્રોનાં ચમૂ તરફ કેવું વલણુ ખતાવશે તે સમજશે. આ કાર્યમાં નીચેના સિદ્ધાંતો યાદ રાખવા જોઈએ.

- ૧ નટો ખધા સાથે આખા ચમૂ તરીકે કેવા દેખાશે. પછી એકમેકના વિરોધી તરીકે કેવા દેખાશે. શારીરિક રીતે એ પાત્રો સંઘર્ષ કરતા પ્રતિખજો દેખાવાં જોઈએ. અવાજનાં લક્ષણો પણ વિરોધી છે કે નહિ તે સમજશે. વૈવિધ્ય અને સંઘર્ષની દષ્ટિએ તેણે પાત્રો જોવાં જોઈએ.
- ૨ આવાં સંઘર્ષનાં વિરોધી તત્ત્વો નાટ્યની અખિલાઈ માટે છે. તેથી અખિલાઈમાં પાત્રો કેવાં દેખાશે તે પણ વિચારવું જોઈએ.
- ૩ વ્યક્તિગત અને સામુદિક સહકાર આપવાની નટોની શક્તિ વિચારી લેવી.
- ૪ સમાજના નૈતિક આમલો ધ્યાનમાં રાખી નટોને પસંદ કરવા.

રીડર્સલ

રીડર્સલો ખે પ્રકારનાં હોય છે. આખા નટ્યમૂનાં સામુદિક અને વ્યક્તિગત નટોને અપાયેલું વ્યક્તિગત ધ્યાન.

યોજનાખદ્ધ, વ્યવસ્થિત રીડર્સલ કાર્યક્રમ અને વ્યક્તિગત રીડર્સલો જ નાટ્યપ્રયોગ વિકસાવી શકે છે.

રીડર્સલોમાં નકનારી ખધી જ મુશ્કેલીઓ વિખે આગાહી કરી શકાતી નથી પણુ કેટલીક વિખે વિચાર કરી શકાય.

૧. જો તમે રીડર્સવનો કાર્યક્રમ વ્યવસ્થિત કરા અને પછી તેના પર નજર કરો તો સમજાશે કે અમુક દિવસ પર ઘણો સમય ખર્ચાયો — તથા બધા પછીથી આગળ પર ઊભો નહિ થાય અને અમુક લાગ પર વધારા ધ્યાન દેવાતા અમુક લાગ પર બિનકુલ ધ્યાન ન દેવાયુ તેમ નહિ મને એ ધ્યાન મળ્યું જોઈએ કે પ્રથમ અંક જે સામાન્ય રીતે વધુ તાલીમ લઈ લે છે તેને એની જાણ તાલીમની જરૂરિયાત હોતી જ નથી પ્રથમ અંક ઘણો સરસ હોય છે અને બીજા તથા ત્રીજા અંકમાં પાન, પરિસ્થિતિ, પગલાળ અને ઉપસ હાર આવતા હોવાથી તે પર વધારે ધ્યાન આપવા પ્રયત્ન કરવો જોઈએ સારી શરૂઆત બિનાઈ જમાવે પણ સારો અંત સંતોષ આપે છે વિચારપૂર્વક કંઈ નિયોજન રીડર્સલના કાનને વ્યવસ્થિત રીતે વહેંચી ઉપયોગમાં લે છે અને તેથી લાભે માળે રીડર્સલ વ્યથા ઉત્પન્ન કરનાર થવાને બદલે પ્રેરણાત્મક ગરે છે

જો એક સજ્જતા ભજવનાના નાટકથી દિગ્દર્શક પરિચિત હોય તો તેની વ્યવસ્થિત વહેંચણી આપોઆપ શક્ય બને છે જ બિન અનુભવી નટોને માટે વ્યક્તિગત ધ્યાન આપવાનો સમય દિગ્દર્શકે વિચારી મળવો જ જોઈએ એમચો નટોને ૧૧ થી ૨ મહિના એક નાટક માટે જોઈતો જ પણ સ્ટેજની જરૂરિયાતોથી પરિચિત નટો હોય તો એકથી દોઢ માસમાં નાટક તૈયાર થઈ જશે ઘણા કલાકામ કામ ન કરવું પણ ઘણી જ એકાગ્રતાથી થોડા કલાક કામ કરવાથી ફળ સારું આવે છે

એક નાટક માટે પણ કલાકનું વ્યક્તિગત તાલીમ માર્ગ થકી નાખનાર થશે તેને માટે બે કલાક બસ થાય છે આખા નટયમ્ માટે પણ કનાઈ ઘણા થશે

આ ઉપરાંત સીનરી, ગકાશ, વેશભૂષા, અવાજો આ બધા તત્ત્વોને નાખના કાર્ય સાથે જોડવા રીડર્સલ આગવું છે

વેશભૂષા પહેરી નટો ફરે એની વ્યવસ્થા કરની જો વેશભૂષા આધુનિક ન હોય તો; અને એ વેશ પહેરી બધા નટો પાસે જાણે સાચે જ મધાએ જીવન જીવતા હોય તેની રીતે થોડા પ્રયત્નો લજનાવવા. આગળ પણ વેશભૂષાનું એક જુદું જ રીહર્સલ ગોઠવવાથી સારું પરિણામ આવે છે.

ટેકનિકલ રીહર્સલનું મહત્ત્વ ઘણું છે. તેમાં જ રીમાર્શલ અને સ્ટેજ પૂના વ્યાપારની બધી ચીજોનો ઉપયોગ બધા નટો કરી નય. બધી ચીજવસ્તુ જ્યાં જ્યાં આવતી હોય તે દૃશ્ય ભાગો લજવી જવા. આ રીહર્સલોમાં સ્ટેજની નજર રેખા સચવાય છે તેનો અભ્યાસ દરેક નટો કરી જવો. આ રીહર્સલમાં પ્રકાશના વર્તુલોમાં નટો ગ્રહે તે જોવાની આવશ્યકતા છે તે ઉપરાંત પ્રકાશની વહેચણી તથા માત્રા અને દરેક દૃશ્યનું સામાન્ય પ્રકાશન આયોજન કેવું છે તેની પણ કસોટી કરની ગંધી અવાજની અસરો અને તેમના નાટક સાથે સંધાન બગાડ થવા જોઈએ ટેકનિકલ રીહર્સલ પ્રથમ વાર જ નટોના અભિનય સાથે પ્રકાશ, અવાજ, સેટીંગ વગેરેનો કસમ હુબગ અભિનયમાં જોડાય છે અને સુમેળ સધાય છે, સવાદ સધાય છે આ રીહર્સલો સાથે વેશભૂષાનું જોડાણ થાય પછી બધું જ કામ સંજોગથી જરૂર

પ્રથમ વેશભૂષા રીહર્સલ

અવાજ, પ્રકાશ, વેશ, આવૃત્તિ, જડ, ગતિક્રિયા, મૂક અભિનય, બીજનેસ, સેટીંગ, મેક અપ તથા નટોનો અભિનય બધું આ રીહર્સલમાં જોડાય દૃશ્યમાં ફરનિયન ગોપના વાર્તાલાપો સંલગ્ન છે કે નહિ તેની કસોટી કરની પડ્યા અમરસ પડે, બપડે તે જોડે છે-લો પડે બગાડ પડે તેની ગોપણ જોડે તેની

આ રીહર્સલોમાં નટોના કામમાં દિગ્વિચલે બહુ માથું ન માગતું જો કાઈ કહેવાનું હોય તે કેવળ ચૂંચ, હો જો હતાય અક સમાપ્ત થાન

પછી જ કહેવું. દરેક દૃશ્ય, અંક અને અંકોનું સાતત્ય જળવાય, અરખલિત પ્રવાહ વહે તે જોવું. પ્રયોગનો લયસંવાદ સચવાય, બંધાયેલો ગુંદ અને નાટકને ગ્રાણુ આપે તે માટે વગર વિઘ્નના રીહર્સલો આવશ્યક છે. આ સ્થિતિ પ્રથમ ટ્રેસ રીહર્સલમાં થવી જ જોઈ એ.

બીજી ટ્રેસ રીહર્સલ

બીજા ટ્રેસ રીહર્સલે થોડા મિત્રો બોલાવી શકાય. નાટકની જાહેરાત વગેરે માટે ફોટોગ્રાફો આ રીહર્સલમાં લેવા. આ રીતે નટોને પણ કાંઈક અંશે નવા પ્રેક્ષકોની હાજરીની અસર થવા માડે છે. આમ થોડા પ્રેક્ષકોની હાજરીથી કૃત્તીક ભૂલો રહી ગઈ હોય તે પણ બહાર બિપત્તી આવે છે અને જલદી સુધારી લેવામાં આવે છે. પ્રત્યેક દૃશ્યની અસર પરમાણુવી આ રીહર્સલમાં સ્પષ્ટ બને છે.

આ રીહર્સલમાં સ્ટેજ મેનેજર માટે જ ઘણું કામ રહે છે.

ત્રીજી ટ્રેસ રીહર્સલ

લગભગ પ્રયોગની રાત્રિ જેવું જ નાટક લખવાનું જોઈ એ. શરૂથી અંતસુધી નાટક રજૂ થવું જોઈ એ અને સ્ટેજ મેનેજરની બધી ટીમો એકસૂત્રે દોરાઈ કામ કરતા થઈ ગયા હોવા જોઈ એ. જે આખરી સુધારાવધારા હોય તે રીહર્સલ પછી જ સૂચવવાના રહેશે.

આ પ્રમાણે ત્રણ ટ્રેસ રીહર્સલ આવશ્યક ગણવાં. જે એમેટર થિયેટરે કાંઈ પણ ઉચ્ચ ધોરણો સ્થાપવાં હોય તો તેણે આ પદ્ધતિ અપનાવવી જોઈ એ.

રીહર્સલનો કાર્યક્રમ

નીચે જણાવેલ રીહર્સલની પદ્ધતિ જ દરેક દિગ્દર્શક અપનાવતાં નથી. આ પદ્ધતિ વારંવાર દરેક દિગ્દર્શક સંજોગો અનુસાર બદલે છે; પણ સામાન્ય રીતે નીચે બતાવેલો ક્રમ મદદરૂપ થવા સંભવ છે:—

૨૩ ૧-૨-૩ના રીહર્સલ

૨૪ ”

૨૫ ”

૨૬ ”

૨૭ ”

૨૮ ,

૨૯ } બ્યક્તિગત પાત્રો પર ધ્યાન આપવું તથા સામૂહિક (પેટા)
 ૩૦ } દૃશ્યોની તાલીમ
 ૩૧ }

૩૨-૩૩ પરાકાષ્ટાઓ, ખાસ બીકનેસ, તથા બધા નટોનો મૂકઅભિનય તપાસવો.

૩૪—થી ૪૦ ત્રણે અંકો સાથે

૪૧ વેરાબૂધા

૪૨ આવવું, જવું વગેરે તપાસવું

૪૩ ઉત્તર બે ટ્રેસ રીહર્સલો

૪૪ ”

૪૫ ઉત્તર ટ્રેસ રીહર્સલ

આમ રીહર્સલ કાર્યક્રમના ચાર ભાગ પાડ્યા છે :—

૧ અભ્યાસ

૨ પેટાદ્રશ્યો વગેરે સમજવા

૩ વિગતો, બીકનેસ, મૂકઅભિનય, આધાત, પ્રત્યાધાતો, ગતિક્રિયા, દ્રશ્ય-ચિત્રો, મનોભાવોનો અભિનય વગેરે ગ્રાહ્ય નાટકને દ્રશ્ય બનાવવું.

૪ સૌદર્ય નત્ય અને અખિલાઈ લાવવાના રીહર્સલો જેમાં વિરામ, વાચિક અભિનયનું ધડતર, લયસંવાદ ધડવો વગેરે.

ઉપસંહાર

—આમ નાટ્યપ્રયોગ શિ પના આ પાય પ્રાણુતત્ત્વોનો અભ્યાસ કરી, હવે આપણી જનને તૈયાર કરી હવે આપણે નાટકનું દિગ્દર્શન કરીએ અને તે માટે આપણ વનણુ કેવું હોવું જોઈએ તે વિચારવું
ગુ

જેનું કવિ સર્જન તેનું વનણુ દિગ્દર્શન લેવાનું છે એટલે કે દિગ્દર્શન કલાના જડ નિયમો નથી આ લગ્ય કાર્યની મહત્તા એ છે કે આ કાર્ય અર્થ પ્રગટ કરના યોજાયેલી કલા છે આ યુક્તકના પ્રાણુ લમા કહ્યું તેમ કવિ એક જ નર્મનાત્મક કલાકાર બીજા બધા અર્થ પ્રગટ કરવાની કલાના વિવાદો છે—કલાકારો છે તેમનું કામ કવિથી યે વધારે છે. આ કના દિગ્દર્શક અને નટોની પદ્ધતિને સ્તન ધડતી કલા છે દિગ્દર્શકે પોતાના ઓજારા, પોતાનો દુનિય જલલતા નહિ પડે છે

નાટક ગજૂ કરવા માય પ્રાણુતત્ત્વોને આપણે અજમાવ્યા, પણ તે છતાય પ્રશ્ન તો આખર નાટકના લાવો પ્રગટ કરવાનો છે અને પ્રેક્ષક આ ગ્યાથી લાવોનો ગમ ટ્રવી રીતે અનુભવે તે છે નટે જ આ લાવો પ્રગટ કરવાના જ્ઞા, અને તે પણ એની રીતે કે આજનું પાન આવતી કાલ જેનું નહિ હોય, ગર્હ કાલનું આજે નહિ હોય વગેરે, અને દિગ્દર્શકે નાટક એની રીતે ગજૂ કરવાનું કે પ્રત્યેક નાટકમા મનીનતા—મની શૈની, નવા કલાતત્ત્વો, મૂં યાકનો, લાવો પ્રગટ કરવાના, મની ક્રિયાઓ, નવા ચિનો, દેખાય

દિગ્દર્શકે નટોમા નાટકની મનો-અવસ્થા વાગ વાગ જમત કરી, ફરી ને ફરી તે તરફ આગળી ચીંધા કરવી પડને નાટકનો પાયાનો લયસવાદ, નાટકનું કલાતત્ત્વ જાણ તેમ જ આત્મિક પર તેણે ધ્યાન આપવું

રહ્યું. નટોની આંગિક કે ભાવક્રિયાઓ ઉપરાંત તેમની ગતિક્રિયાઓ તેણે છણી છણીને સ્પષ્ટ કરવી નહીં. દિગ્દર્શકે નાટ્યકલા સાથે નૃત્ય-સંગીતના આંતર-સંબંધો વિશે જાગૃત રહી ત્યાં પણ નવું કરવા યત્ન કરવો રહ્યો. દિગ્દર્શકે પાત્રોની ચેતનાનાં અગ્રકટ જીવનમાં હૂબધી મારી નટોને માર્ગ બતાવવાનો છે કે ‘ભાઈ! ત્યાં તારા પાત્રનું જીવન છે.’ નટોને ભાવ કેમ અનુભવવા, કેવી રીતે પાત્રનું આંતર તેમજ બાહ્યજીવન અનુભવવું તે તેણે બતાવવાનું છે. માનસશાસ્ત્રની કે વિદ્યુતના ક્ષેત્રની છેલ્લામાં છેલ્લી શોધો બાણી પોતાના હૃદયમાં તેનો ઉપયોગ ક્યાં કરાય તે તેણે બતાવવાનું છે. નટોએ પણ આવી જ સાવધાની રાખવાની છે. આ કલામાં થોડો મસાલો લઈ ધંધો નથી થતો.

કરુણ નાટક, મેલોડ્રામા, ફારસ, પ્રહસન, અને આ બધાંનાં અનેક ચટકદાર સંયોજનો જે આજે આપણને મળે છે તે—બધાં જ પ્રકારો નટની નજર નીચે—દિગ્દર્શકની નજર નીચેથી પસાર થવાં જોઈએ.

કરુણ નાટકમાં કરુણ તત્ત્વ એટલે શું? તેમાં ‘હાસ્ય’ની જામિકા ફેટકી માત્રામાં? “હાસ્ય”માં કરુણની ધરતી ફેટકી આવે? ફારસમાં અસંગત તત્ત્વોની આપણે ફેટકીકે ક્ષેત્ર વિચિત્ર ગતિક્રિયામાંથી જ હાસ્ય જન્માવવાનું? આવા કલાસૃજના પ્રશ્નો પુછાવાં જોઈએ અને તેના જવાબો નટ-દિગ્દર્શકે આપવાની તૈયારી કેળવવી જોઈએ.

પાત્ર-ચરિત્ર બતાવવાની શક્તિ ધણા નટોમાં હોય છે પણ ભાવ-અવરથા, ચિત્ર-અવસ્થા અને તેની માત્રાને સાકાર કરવાની કલા-પદ્ધતિ ઓછામાં હોય છે.

શૈલીનો પ્રશ્ન પણ ઘણી જ કસોટી કરે તેવો પ્રશ્ન છે. આ પ્રશ્ન એવો છે કે જે સીખવી શકાતો નથી—માત્ર આંખો યીધી બતાવી શકાય “આ આમ લાગે છે”! કવિ માટે શૈલીઓ તો પ્રાણુ છે. જેને

વાસ્તવવાદી કહીએ તે કેવળ વાસ્તવવાદી નથી—તેમાં કાવ્ય, કૌતુક, રહસ્ય, ચમત્કૃતિ અને ચમત્કાર પ્રવેશે છે. તેથી ડ્રાઈ પણ શૈલી. અનેક તત્ત્વોથી સભર હોય છે.

નાટકનો પ્રગટ અર્થ, ભીતરનું જીવન, તથા તેનું જિર્ણ તત્ત્વ—ત્રણે તત્ત્વો દિગ્દર્શકે નાટ્ય-અર્થ પ્રગટ કરવામાં પ્રગટ કરવા રહ્યાં.

નાટકનું જિર્ણ તત્ત્વ તો બાણે કવિએ બતાવ્યું હોય છે છતાં નથી બતાવ્યું હોતું : નથી આલેખ્યું છતાં આલેખ્યું હોય છે; આવિર્ભાવ થયો છે છતાં આ તત્ત્વ જિર્ણ રહે છે; અને આ તત્ત્વ તરફ ભારતીય નાટ્યપ્રણાલિ સતત આંગળી ચીંધે છે. ભૌતિક ન હોય તેનું ચેતન તત્ત્વનું કયું સંકલ્પ તત્ત્વ, વૈચારિક તત્ત્વ, સર્જન તત્ત્વ, આદિભન નાટ્યદેહમાં સન્નિધિરૂપે હોય છે છતાં ગોચર નથી રહેતું; ગોચર હોય તો પણ અગોચર રહે છે ?

દિગ્દર્શકે પોતાનાં પ્રત્યેક વિચાર, ખ્યાલ, તર્ક, દર્શિબિંદુ, કલ્પના—બધું—તરંગો સુદ્ધાં—કાગળ પર ટપકાવીને જ કામ કરવું. નાટકનું રીહર્સલ શરૂ કરતાં પહેલાં પોતાની ગતિક્રિયાની યોજના—ભાત તૈયાર કરીને જ આગળ વધવું; રીહર્સલમાં બદલાય, ફેરફારો થાય,—અરે ચરમૂળથી બદલાય—પરંતુ દરેક તબક્કે કાગળ પર ટપકાવેલી સૂચના સામે હોવી જ જોઈએ. દિગ્દર્શકે પોતે એક વખત વિચારેલી યોજના જ સાચી છે એવો જ આગ્રહ ન સેવવો પણ તેણે પોતાની શક્તિ, ધૃષ્ટિ, અદ્યુષ્ટશક્તિની કસોટી કર્યા કરવી જ જોઈએ.

દશ્યસન્નવટ તથા અન્ય સામગ્રી વિષે પણ દિગ્દર્શકે એતનવતું વલણ સેવવું જોઈએ. દરેક પાસામાં સર્જનાત્મક વલણ પ્રવેશે એ જ અગત્યનું છે. દરેક તત્ત્વ સર્જનાત્મક રીતે બેવાય એ જ સાચી કલાસૂઝ છે. સાચી ગદ્ય નટ લિપાડી નહિ શકે, તેવી જ રીતે સાચા દાગીના બેખમ-કારક છે; સાચો વરસાદ રટેજને ભીનું કરી નાખે—લપસાણું કરી નાખે

અને સાચો અગ્નિ આગ લગાડે. કલામુજથી નવા નવા રસ્તા મુઝવા જોઈએ જોથી બેફામ ખર્ચને મારી શકાય.

નટોને રોજ પર તાલીમ માટે જિભા કરે ત્યારે તેમને નાટકના જીવનમાં જિભા કર્યા છે તેવું વલણ આપવા પ્રયત્ન કરવો આવશ્યક છે.

ધણી વખત દસ્યની લય ધીરી જતી હોય અને અર્થ પ્રગટ થતો ન હોય ત્યારે કદાચ લય વધુ ધીરી બનાવવાથી કામ સફળ થાય છે. કૃત્રિમ ઝડપ એ કલાના આત્માને માટે હાનિકારક છે. તાલીમમાં તથા પ્રયોગમાં નટોને પ્રતિકૂળ થતું હોય તેવું પ્રત્યેક તત્ત્વ, —ફરનિયરનું સ્થાન, —ક્રિયા-ચિત્ર, સ્થાન-સ્થિતિ-ચિત્ર-વૈચારિક સંધાનો, ભાવોનાં સંધાનો, બીજનેસ (વ્યાપારો), અધું જ વારંવાર બદલી જોઈ—જે નટોને અતુકૂળ બને તેવું જ—ઉપયોગમાં સહજ, વપરાશે સ્વાભાવિક લાગે તેવું રાખવું.

ભાવસર્જન અને એ સર્જનને વ્યક્ત કરવાનાં કસખી તત્ત્વો—બનેને દિગ્દર્શકે સંવાદિત રીતે વાળવાં જોઈએ—મેળવણી સુંદર હોવી જોઈએ.

દિગ્દર્શકે એ ન જૂલવું કે પોતે નટ છે—અને અભિનયનની કલા એ તેનો આધ્યાત્મિક વ્યાપાર છે.



શબ્દસૂચિ

અઠારમી સગી ૪૫
અતુલ્ય ૧૨૦, ૧૩૪
અભિનય ૧૧૧
અભિનયકલા ૫૮
અભિવ્યક્તિ ૧૧૦
અભિવ્યક્તિવાદ ૪૬, ૧૮, ૭૭
અર્ધભાગ ૬૪
અનંત દોષ ૪૬, ૮૫
અવેકઝાર દેશગેવે ૮૪
અન્યથસ્થિત ૧૩૬
અસ્તવ્યસ્ત ૧૩૬
અંકદ્વયો ૧૮૪
અ ગમેષ્ટા ૪

આ

આકાર ૧૨૭
આકૃતિ ૧૩૮
આજ્ઞાદિ ચિયેટરો ૬૦
આડી રેખા ૧૩૭
આપખુદ દિગ્દર્શક ૬૪
આપધાત ૧૦૫
આપિયા ૭૨, ૭૩, ૭૪, ૭૭
આપેલા સંલોગો ૭૦
આર્યોન ૩૫
આર્યોર હોપ્પીન્સ ૮૬
આલિંગન ૧૦૫

આત્રે આન્તવાન ૧૦, ૧૧

ઐ

આતરીકરણ ૭૨
ઇપ્રેરાનિઝમ ૬૮
ઇરવિન પીસકોટર ૮૫

ઈ

ઈપ્સન ૧૩, ૭૬

ઉ

ઉચ્ચન કિયા ૧૫
ઉપયોગ ૫૫

ઊ

ઊખા રહેવાની મિથિતિ ૬૮
ઊભી રેખા ૧૩૭
ઊંડું ૧૩૬
ઝાત ૧૬૪

ઞે

ઞેકતા ૭
ઞેકસૂત્રતા ૭, ૧૮૨
ઞેકેટમી ૫૦
ઞેકોમિ ૧૦૪
ઞેકટર ૩૦
ઞેકટર મેનેજર ૫૨

એ દી ગ ૪૮
 એન્સપ્રેસનિઝમ ૭૭
 એડોલ્ફ આપિયા ૭૨
 એન્ડ્રોવ ૬૮
 એન્તવાન ૨૭ ૮૬
 એન્સેમ્બલ ૬૩
 એપીઆ ૨૭ ૭૨, ૭૩
 એમિલ બોલા ૫૮, ૬૦ ૭૧
 એરીના ગોલ્ડીની ૭૬
 એનન ટાઉનર ૫૨
 એલિઝાબેથ રાણીના યુગમાં ૩૨
 એલિઝાબેથન યુગ ૩૫ ૪૧
 એનેસી ૬૫
 એસ્કાયવસ ૨, ૭૮

એ

એપ્પોલો પકોલ ૮૫
 એટો બ્રાહ્મ ૬૧
 એથેનો ૬૪
 એળ ગલુ ૧૦૦
 ઓરિટ્ટયન એ ટર ૩૦

ક

કદ ૧૨૭
 કરુણ ૧૮૨ ૨૦૦
 કરુણ નાટક ૨૦૦
 કલા અ કુરા ૧૬
 કલા કૌશલ્ય ૫૭
 કસોતારવ ૧૬૬
 મંડપનારાજી ૬
 કવર કરવુ ૬૭

મવિ ૩, ૨૫
 કવિ ક્રિયા ૫ ૩૮ ૮૧
 મવિ દિગ્દર્શક ૩૫
 માયુકી ૫૧
 કાલખ ડના મમો ૪
 કાવીદાસ ૨૧, ૩૨
 મલ્ય ૨૦૧
 કાન્દાર્થ ૮૧
 મીટસ ૧૩
 કીન ૫૪
 કેન્દ્રદર્શિ ૧૨૭
 કેસર ૪૬
 એનરાડ એકલોપ ૫૦
 એન્ડ્રેનટિન ૬૪, ૬૭
 કાપીઓ ૨૭
 કોપો ૭-૭ ૮૬
 કોમેડી ૩૪ ૪૬
 કોમેડી આફ એ મેરેજ ૪૬
 કોરસ ૨૦
 મેલુક ૨૦૧
 કૃષ્ણ ૧૦
 કોઈરિટ ૩૦, ૩૧
 ક્રિયા ૧૬૨, ૧૬૪, ૧૬૮, ૧૮૮
 ક્રિયા કાર્ય ૭
 ક્રિયાઓનો 'લય સ વાદ' ૪
 ક્રિયા-સચય ૧૬૫
 કેમ ૭૫ ૭૬, ૭૭
 કોનોક ૬૪ ૬૫

ખ

ખીટોય ૬૭

ખ્યાલ ૧૧૪

ચેરીવ કોફેડં ૮૭

અ

ક

ગતિક્રિયા ૪, ૫૪, ૬૧, ૧૫૧, ૧૫૨,
૧૫૭, ૧૬૨

છીછરું ૧૩૬

જ

ગતિચિત્રો ૧૬૪

જાગેન ફેલ્ડસિંગ ૮૫

ગટિ ૫૧

જાપાનના કાણુકી ૩૧

ગુસ્તાવ કોહેન ૩૧

જન-એપાર્ટમેન્ટ પોપેલીન ૩૩

ગેરિક ૫૦

જન-ગુઈઆંગ્સટ ૮૧

ગેસ્ટન બેટી ૮૧

જવેટ ૮૧

ગોર્કી ૬૭

જૂથ ૧૩૭

ગોર્ડન કેમ ૬૮, ૭૫

જેક્સ કોપો (૧૮૭૮ ૧૬૪૬) રૂચ

ગૌણ ૧૨૬

એક્ટર ૨૬

ગ્રીક ૪૪

એક્ટેસ કોપો ૭૮

ગ્રીક મૂળ ૩૭

એમીર ૩૨

બૌદ્ધ ૪૧

એમ્સ કોપો ૭૮

ધ

બે ૧૮૮

ધનતા ૧૩૬

બેહાન બોલકાચ બોન ગટિ ૫૧

ચ

બ્યોઅસ પીટાએફ ૮૬

ચમત્કાર ૨૦૧

બ્યોઅર્ કથસર ૪૭

ચમત્કૃતિ ૨૦૧

બ્યોઅર્ લીનો ડચુક ઓફ સોક્સે-
મેનીનજોન ૫૪

ચાલ્સર્ ક્રોન ૫૩, ૫૪

ક

ચાલ્સર્ હુલી ૮૬

ચિત્તવંત્ર ૩૭

કબવા ૮૪

ચિન્ન ૪, ૬૧

કાર ફિયોડોર ૬૫

ચિન્નકલા ૫૪

કોલા ૫૮

ચિન્નમય મંચ ૪૫

દ

ચિન્નરથાપના ૧૪૦

દારદ્રુક ૩૪

ચુંબનની ક્રિયા ૧૦૫

દાદમા ૫૧

ચંપોવ ૬૭

દોલર અનર્સટ ૪૭

ટોક્સિકોમ ૬૫
ટેકનિકલ રિડર્સલ ૧૬૫
ટચુડર વરા ૨૮
ટ્રેજરી ૩૪

ઉ

રિહાસ્કાલોસ ૨૬
ડિરેક્ટર ૨૫, ૩૦
ડીઝાઈનો ૭૭
ડીઝાઈનર ૫૦
ડીન અલેક્ઝાંડર ૧૪, ૬૧
ડોનશેન્કો ૩૦
ડેન્માર્ક ૭૬
ડેવિડ ગોરિક ૪૬, ૫૦
ડેવિડ ઇલાસ્કો ૭૦
ડચ્ક ૫૫, ૫૬
ડચ્ક એન્ડ સેક્સમેનીનજેન ૫૪, ૬૧
ડુંરી લેઈન ૪૬, ૫૦
ડ્રેસ ૧૬૬

ઝ

ઝિકોલુ ૧૨૫, ૧૨૬, ૧૨૭, ૧૨૮
ઝિકોલુચના ૧૨૬, ૧૨૭
ઝુટક રેખા ૧૩૭

ચ

ચિયેટર ૨૭, ૫૨
ચિયેટર લાઈઝ ૬૧
ચિયેટરના કલાકાર ૭૧
ચિયેટ્રિકલ ચિયેટર ૭૮

છ

છર્સન ૫૦, ૧૮૭

દિગ્ગર્ક ૩, ૩૮, ૭૪, ૭૫, ૭૮, ૬૧,
૧૮૬, ૨૦૨

દિગ્દર્શનકલા ૬૧, ૧૧૫

દિગ્દર્શનક્રિયા ૩૮

દિગ્ધા ૧૨૪, ૧૨૭

દિશામાન ૧૨૨

દુર્યોધન ૧૦

ફતવાન્થ ૧૦

દરિદ્ર્યેકતા ૪૦

દરિદ્રેખા ૧૨૭

દસ્ય ૧૪૨, ૧૬૬, ૧૭૫, ૧૮૪

દસ્યરૂપ ૬૧

દસ્યસભવટ ૨૦૧

ધ

ધ્વનિયુક્ત ૮૧

ન

નટ ૧૧૫, ૧૧૬

નટ મેનેજર ૫૨

નવી સંવિધાનકા અજમાવી ૮૭

નાટકનો આત્મા ૫૬, ૫૭

નાટકધર્મી ૩૧, ૮૧, ૮૪

નાટકપ્રયોગની વિધિ ૧૬૧

નાટકશાળા ૨૭

નાટ્યાત્મક મનોભાવ પ્રગટાવતાં દસ્યો
૧૪૭

નામકરણ ૧૪૨

નિરપેક્ષ ક્રિયા ૧૬૮

નિર્ણયવાદ ૪૫

નીચેન લાઈટ ૧૬૦

नेयरासित्रम ५७, ७७
नेपथ्ये भट्टवमदान १३०
नेमिरोनिय उंनरोन्को ३०, ८४
नेर्भल जेलगेडिस ८६

ध

धरमाधुवानी १३
ध्यादूभूमिना दशयो १४३
धान भूमिका ११२
पिक्टोरीअल स्टेज ५६
पी. जे. वोल्फ ५१
पी. जे. डी. लुथरजर्न ५०
पीस कोटर ८५
पुनर्चयना ७
पुनरावर्तन १२२, १२४, १२७
पेठा दशयो १४३
पेगन प्ले ३०, ३१, ४०
प्रकाश ७३
प्रकृतिवाद ५७, ५८, ७०
प्रथम वेशभूषा १६५
प्रतिष्ठिता १६६
प्रमाधु ७
प्रयोगशिल्प २२
प्रवेरा १६३
प्रदत्तन २००
प्राचीन गिफ्ट नाट्य ६२, १०४
प्रैक्षक ६२
प्राट्युसर २५
प्रेटर्नोर्म ४६
श्रुत १८२, २००

श्रीवीप डेम्पल ५२
कूटलाईट ७०
रेट्स ५३
इंजेलिग ८५
इयोरैन्स ७६
रेन्च ४२
रेन्च दशयो १६, १४२

ण

णटोंट छेन्ट ८५
लॉक १०५
णाईगल कथा ३६
मिजनेस ४, १७६, १८३, १८४, १८६,
१६०, १६१

मिनजरी ६८
मिनवास्तविक १३७
मुर्द्धिवाद ४५
मेलर्ट्स ३३
मेरोल्ट ८६
मेलवाना स्थिति ६८
आर्धम ५१, ६२, ६३
छेन्ट ८५

त

भारतीय नाट्यशास्त्र ३७
भाव व्यवस्था १०
भाव-छेन्टता ७
भाव संज्ञन १०६, २०२
भास २०
भूगोल ६२
भूमि ११६

ભૂમિમ ૧૨૨, ૧૨૭, ૧૪૫

ભૂમિતિ ૬૨

ભૂમિ-નકશો ૧૮૬

ભૂમિ-ધ્યાન ૧૮૪

મ

મધ્યકેન્દ્ર દષ્ટિ ૧૨૭

મધ્યકુળનુ યુરાપ ૨૮

મનોભાવોની અભિ-પ્રક્રિા ૧૧૦

મહારવ ૧૨૦, ૧૩૪

મહારવ પ્રદાન ૭, ૧૨૮, ૧૩૦, ૧૩૨,

૧૬૧, ૧૬૨

માહત્વના સ્થાન ૧૧૩

માન્સવાદી ૮૧

માલિક-નટો ૨૬

મિનિયેચર ૫૭

મીડસમર નાઈટ્સ ૫૩

મુખ્યચેષ્ટા ૪

મુખ્ય નાટ્યકાર્યનુ દૃશ્ય ૧૪૩

મૂક અભિનય ૪, ૬૧, ૧૦૯, ૧૭૮,

૧૮૫, ૧૯૧

મૂખાભિનય ૧૦૯

મેકબેથ ૫૨

મેકરેડી મેનેજર થયો ૫૨

મેકસ રાઈન ડાર્ટ ૩૦, ૭૮, ૭૯

મેન્સીમ ગોર્કી ૬૭

મેઝરીન ૩૫

મેઝલિન બેન્ક ૩૩, ૩૪

મેનીનજન ૬૧, ૬૨, ૬૩, ૬૪, ૬૫

મેનેજર ૩૦

મેથર હોલ્ડ ૨૭, ૩૦, ૩૧, ૬૮, ૭૮,

૮૧, ૮૨, ૮૩, ૮૪, ૮૫

મેયો દ્વામા ૨૦૦

મોન્સ ૪૦

મોગીસ ધાઉન ૮૬

મોલિરો ૧૬, ૨૮, ૩૩, ૩૪, ૪૧,

૪૨, ૪૪, ૫૮, ૭૮

મોરમે આર્ટ યિયેટર ૭૬

ચ

ચહુદી-નાટ્યમર ૪૯

ચુજન વેન્ટેનમોવ ૮૪

ર

રલિસ્યાર (રલિસ્યર) ૨૫, ૫૫, ૮૧,

૮૪

રગિયા ૮૪

રહસ્ય ૨૦૧

રજમચ ૧૧૫, ૧૧૬

રાઈનડાર્ટ ૩૧

રામદેવ ૧૩૦

રિવોલ્વર ૧૦૫

રિહર્સલ ૮૨, ૧૮૩, ૧૮૪, ૧૮૫,

૧૮૬, ૧૮૮

રીચાર્ડ વેબર ૭૧

રૈઈનડાર્ટ ૨૭, ૩૧, ૭૬, ૭૮, ૮૦,

૮૧, ૮૫

રેખા ૧૩૬

રેખા આદી, ડાહી, વિકલ્પ, સીધી,

વળાકવાળી, તુટક ૧૩૭

રેનેસાસ યુગ ૪૫, ૪૮

રેપરટરી યિયેટર ૬૨

રેખર્ટ એડમન્ડ જોન્સ ૮૬

દોષ ૪૮

સ

સય ૧૬૧, ૧૭૪, ૧૭૫

સચસંવાદ ૪, ૫૪, ૯૧, ૧૭૧, ૧૭૨,

૧૭૩, ૧૯૨, ૧૯૬

સક્ષણ સંચય ૧૧૫

સીઓન. દ. સોમ્મો ૪૯

સી સાયમનસન ૫૪

સી રેફ્રાસખર્જ ૮૭

સુધી જીવેટ ૮૬

સુધી (૧૪)વું કાન્સ ૨૯

સુધીવિગ કોનગેડ ૬૪

લોઅર ડોપસ ૬૪

ષ

વચસાં દરયો ૧૮૪

વળાંકવાળી રેખા ૧૩૭

વાચિક અભિનય ૧૧૧

વાતાવરણ ૫૮, ૬૦

વાસ્તવિકતા ૭૨

વાર્તાલાપ ૧૬૨, ૧૬૩

વિકર્ણ રેખા ૧૩૬, ૧૩૭, ૧૫૭

વિક્ટોરિયા રાણીનો યુગ ૨૫

વિચાર ૭૭

વિભાગો ૧૨૨, ૧૨૭

વિભાગીકરણ ૧૪૨

વિરોધાત્મક ક્રિયા ૧૬૬

વિવેકરાક્તિ ■

વિસ્તીર્ણ ૧૩૯

વીઓ કોલોમ્બીએર ૭૮

વેબ્બર ૭૧, ૭૨

૧૪

વેબ્બરીઅન ૮૧

વેસ્વોલોડ ૭૮

વૈવિધ્ય ૧૧૧

વોન ગ્રીટ ૫૧

વ્યવસ્થાપકોમા રાજની ૫૩

વ્યાપાર ૪

સ

ગરીર-રિથિતિ ૧૨૨, ૧૨૭

ગબ્બર-નાટ્ય ૭૧

રોક્સપિથર ૧૩, ૨૯, ૩૨, ૪૪, ૫૦,

૭૮

રોડો આફ્રો એ અનમેન ૪૮

રોડી ૧૯૨

રો ૧૩

શ્રી અરવિંદ ૧૩

સ

સખદી ૧૧૯, ૧૨૨, ૧૨૪, ૧૨૭,

૧૪૫

સમગ્રણ આકૃતિ ૧૩૮

સમગ્રણ ૧૨૦, ૧૩૪, ૧૩૫

સમાંતર ૧૬૬

સમાંતર દરયો ૧૮૪

સર્જન ૧૩, ૨૦૨

સંજ્ઞન ૩

સંજ્ઞન ૭૩

સંગીત-સર્જક ૮૩

સંધાન ૪

સંવિધાન ૨૯, ૪૯, ૬૩, ૮૭

સંવિધાયકની યોજના ૩૩

સંયોજન ૧૩
 સાતત્ય ૧૮૨
 સાદી નકર ક્રિયા ૧૦૯
 'સારસેય' ૬૦
 સીગલ ૬૪
 સીધી રેખા ૧૩૭
 સીધું ૧૨૮
 સીન-ઓ-કારી ૪૬, ૪૮
 સુરેખ ૧૩૮
 સૂત્રધાર-ક્રિયા ૩૮
 સેદીંગ ૧૮૪
 સેમ્યુઅલ ફેલ્ક્સ ૫૩
 સેલ્ડર-વેલ્સ-ધિયેટર ૫૩
 સોફોક્લીસ ૭૮
 સોલોમન સામે પોતાના બાળક ૧૪૮
 સૌન્દર્યદર્શન ૧૯, ૪૨
 સ્ટાનિસ્લાવસ્કી ૨૭, ૩૦, ૬૪, ૬૫,
 ૬૬, ૬૭, ૬૮, ૭૦, ૮૧, ૮૪
 સ્ટેન્ ૫૭, ૬૨, ૧૮૫
 સ્ટેન્ની ભૂમિતિ ૬૨
 સ્ટેન્-વ્યવસ્થાપક ૩૯
 સ્ટેન્-સેદીંગ ૧૮૫
 સ્ટોકહોમ ૪૭

સ્ટ્રીન્ગર્ગ ૪૬, ૪૭
 સ્થાન ૧૨૮
 સ્થાન-સ્થિતિ-રચના ૪, ૯૧, ૧૧૯,
 ૧૨૧, ૧૩૫, ૧૩૬

સ્થાપક ૨૭
 સ્થાપત્ય ૧૩૫
 સ્થિરતા ૧૨૦, ૧૩૩
 સ્વગતોક્તિ ૧૦૪
 સ્વીડન ૪૭

છ

હલનચલન ૯૧
 હાસ્ય ૨૦૦
 હાસ્ય-પ્રધાન ૧૮૨
 હિલ્સર ૩૦
 હિંસાત્મક હસ્ય ૧૬૬
 હીન્કમેન ૪૮
 હેતુપ્રધાન ક્રિયા ૧૬૮
 હેન્ની-ઈરાવત ૫૭
 હેન્ની-માર્લે ૫૩
 હેમ્પ્ડ ક્લેમેન ૮૭
 હેમ્પ્ડ ૭૨
 હોપકીન્સ ૮૬

અંગ્રેજી શબ્દસૂચી

A

Abstact 189
Alchemist 75
Andreyev 68
Antique Theatre 73
Approaches 100
Areas 119
Arena 85
Autocrat Derector 61

B

Bells 64
Bio-Mechanics 31, 82
Brecht 85

C

Classical 104
Composition 119
Conducteurs De Secrets 39, 40
Counter Focus 127

D

Decor 79
Deutsches Theatre 62
Diagonal 157
Diagonally 133

E

Electric 77
Elizabethan 190

Ernst Toller 85
Ensemble 63
Exemplary Theatre 86
Expressionism 46, 47, 189

F

Facsimile 46, 59, 61, 64
Freie Buehne 63
French Scenes 16, 142

G

Grosses Schauspielhaus 81

I

Illusion 85
Illustre Theatre 33
Impromptu 34
In De Musik Undder Incen-
nierung 47
Incantation 75
Instructor 84
Interiorisation 72

J

Jacques Damour 60
Jeu de Theatre 82

L

La Grange 34
Le Jeu Des Acteurs 35

Le Laver 32
 Le Malade Imaginaire 34
 Levels 119
 Lower depths 64, 67

M

Maitre de Jeu 29, 35, 39
 Mass 137
 Masses & Man 48
 Melo-drama 64, 182
 Meteor En Scene 61

N

Naturalism 46
 Naturalist 61

P

Pictorial Stage 45, 51, 59 64
 Picturization 140
 Plastic Pictorial 61
 Presentational 79
 Producer's Plan 33

R

Rationalism 45
 Realistic Theatre 85

Regiebuch 63
 Romantic 189

S

Salle Des Machines 35
 Script 63, 67
 Sea-gull 64
 Space Arts 73
 Stage Effects 64
 Stylised Method 31
 Surrealism 189
 Suspense Scenes 176
 Symbolic 31

T

The Art of the Theatre 74
 The Maitre Du Jeu 35, 39
 The Pretenders 76
 Theatre Kamerny 84
 Theatre Libre 60
 Theatrical 46, 84
 Time Arts 73

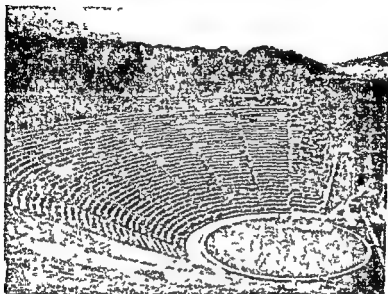
V

Versimilitude 49
 Vieux-colombier 30

રંગભૂમિનો વિકાસ :
ચિત્રામાં

૨ ગચ્છનો વિાસ

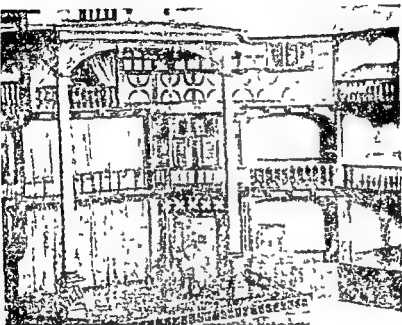
ગ્રીકથી તે મેક્સીમ ગોર્કી અને મેયેરહોલ્ડ મુખી



ગ્રીક રંગભૂમિ

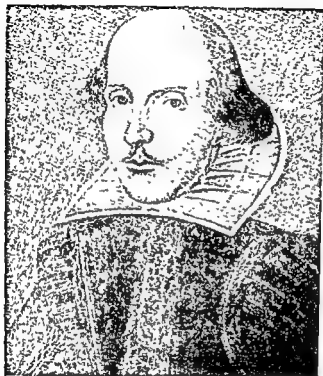
ગિરિમાળામાં કાતરી યાત્રેના પગથિયા પર પ્રેક્ષકો બેસતા આખું નગર બેઠી શકે તેવું આ પ્રેક્ષગૃહ ૭૨૦ થી ૨૫ હજાર પ્રેક્ષકો બેસે પણ માળામરની જગામાં કોરસ' બેસતું અને આમે નાના મનુષ્ય પર નોંધ અભિનય કરતા

આ જમાનાની રંગભૂમિને અનુકૂળ નાટકો રચાતા અને તે જમાનાની નાટ્યકલાને રત્ન મંત્રી ગણે તેવું આ રંગગૃહ તેમાં દ્રવિડ, નર્મદી, કોરસ, તથા પ્રેક્ષકો સમગ્ર ધનવનારા હતા જેમ મનુષ્ય હોય એ તો ધનવના હતા



સોલસપીઝરના યુગનો રંગમંચ

જેમાં મંચ પ્રેક્ષકોની વચમાં આગળ જતો અને પ્રેક્ષકો સાથે સીધો સંપર્ક નો સ્થાપવો. રવર્ગ, પૃથ્વી અને નર્ક રૂઢિ આ મંચમા સાકાર થઈ રહ્યાં.



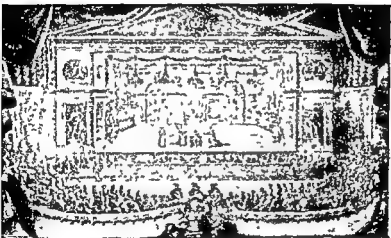
કવિશ્વરનાથ નાટ્યકાર રોડસપીઝર:

(૧૫૬૮-૧૬૧૬) જન્મતારીખ . ૨૩મી એપ્રિલ ૧૫૬૮ ગણાય છે. આ વિશ્વ નાટ્યસર્જનની પ્રાકૃત્ય અને સમકાલીન જમાનાના માનસને મેકતામાં પ્રગટ કર્યો; અને તેવી એકતાની અભિવ્યક્તિ કરતા રંજમંત્ર તેના જમાનામાં વિકસે છે. આતરંગીય વિશ્વવ્યાપી ધ્યાનિ પામેલા આ નાટ્યકારની કૃતિઓ આજે પણ બોધ અને પ્રેરણામક લાગે છે.



મોલિયેર

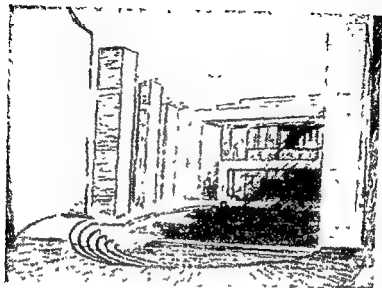
[૧૮ માર્ચ ૧૯૨૨ ૧૯૭૩] કન્ય નાટ્યકાર રાજકુમાર
 ૧૮ લગન પ્રસન્ના નાટ્યકાર નાટ્ય તથા જવા જનસાધારણ પ્રેરકો માટે
 પ્રેરકો નાટ્યકાર—આ જાને પ્રનાટ્યકાર નાટ્યકાર ૧૨મા મિનન પામ્યા
 ૧૮ પ્રેરકો સાવચર્ચા નાટ્યકાર ૧૨મા જાને હા કદાચ વિચ્છી



મોક્ષિયેરનો રંગમથ

નાટકનો મંચ, નદી તથા પ્રેક્ષકોની મનની તાસીર બતાવતું ચિત્ર.



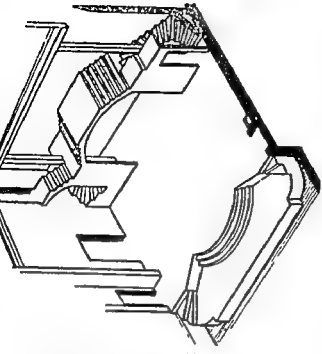
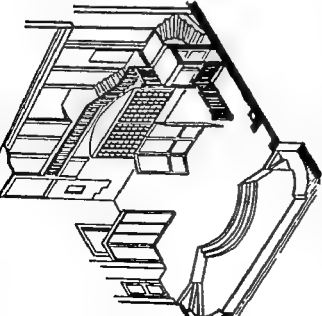


કંગનું રંગમૃદ

એડવર્ડ ગોર્ડન કેમ : નટ. ફિઝર્ગેક નથા મ્યાન (૧૮૭૨-)
 એવન ટેગીનો પુત્ર. માતા સાહે તથા સગ હેન્ચી હર્વિઝ સાથે તેણે નટ તરીકે
 કામ શરૂ કર્યું નવી હાંધિનુ પ્રતિષ્ઠાન તેણે “ON THE ART OF
 THEATRE, TOWARDS A NEW THEATRE નામના પુસ્તકો
 લખ્યા તેણે રંગમૃદિમા નવા તરવા આપ્યા અને જનસમાજ માટે બંધાવી
 ગમવ તેના સ્મર્ય, વ-સાફ અને નાટિમા કવ ત લાગે તેના રંગમૃદની યોજના
 કરી.



પ્રકૃતિનાની નાટ્યકાર એન્ટન ચેખાવ
 રુનિમન નાટ્યકાર (૧૮૬૦-૧૯૦૪)



કોયોનો રંગમંચ

શીક અને એવિશયેય યુના રંગમંચના તરફ અમારી ની મુખથી ન્યોના કોયોનની રંગી નેમા રંગે પર અનક બુધિકાઓ અને પાગીઓ સ્થાપનામા આવી અને નોતો આડ તરફ કરનાકોના રંગી ગલિનય રંગા કર્યા આ વાને પ્રમારની આકલિઆ રોયોના રંગી ગદુસાન નઈ નુવટે વ્યવહારમા મુખી કરી કેળવાન આડ ઉમેરી ગાય ગને ખસેળ ગમય અને નસ નસ આમને વાનાવી માય આને આ નિ દોતોના નાન પ્રમાસમા દિદન મે ઉપયોગ કેન ડ



મહાત્માની નાટ્ય રંગે દળ વખાણ
 વિયન નાટ્યકાર (૧૮૬૦-૧૯૦૪)



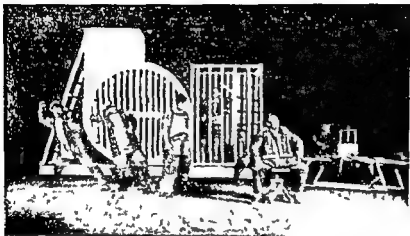
એએલ અને એકમીમ ગોષ્ઠી

(૧૯૬૮-૧૯૭૬) રનિયન નાટકમં અને સાહિત્યકાર

વારતવત્રી-સામ્યત્રી નાટ્યકાર LOWER DEPTHS નામત્રી
નાટકના લેખક,



એન્ડન નખાન સાથે મોઝકો ન્ય ટ નિ દરના મ્લાત્ર । ન્ય મોવની જમણી
ખાનુબે મે ચાત દિગ્દ । મતથા નાટ્યક નાના લ ન જ પિ મ્લાનિરલા નરકી
જોડે છે



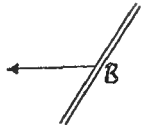
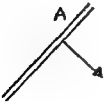
મેથેરહોલ્ડની નાટ્યકલાનુદ્ધર્તન કનવનુચિત. આ નાટ્યમંડલિયન હતા. (૧૮૭૩-૧૯૪૩) તેમની નાટ્યકલામાં આગળો પડદો ન રહેતો અને સીટીના પગથિયા, ભૂમિકાઓ તથા સંપાદિત, તથા યત્રો જેવા આમારની રચનાઓ આધુનિક સંસ્કૃતિના પ્રતીક રૂપે તેઓ વાપરતા નવા યુગનો ક્રાંતિકારી સ્વભાવ પ્રગટ કરવા તેમણે બહુશ્રમ પ્રયત્ન કર્યો હતો.



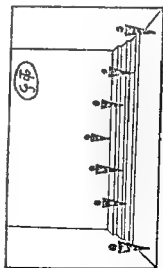
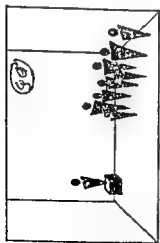
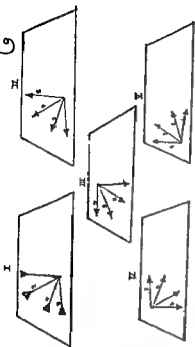
રહેજ પર નદોની ડાહ્યા રહેવાની શાસીરિક સ્થિતિઓ :

ઉપરના ચિત્રોમાં,

- ૧ બે નદો વચ્ચે મરખે હિરસે વહે ચાલેથી ડાહ્યા રહેવાની ગરીબ સ્થિતિ .
૪૫°ના ખુણે
- ૨ એક નદ પ્રેક્ષ-તરફ વહુ ફેરવા અને બીજે નદ અર્ધ ફેરવ (PROFILE)
- ૩ બન્ને નદો બિવકુલ સામસામા.
- ૪ એક નદનુ મહત્તરનુ સ્થાન અને બીજનુ ઓછુ સ્થાન
- ૫ નં ૪ની સ્થિતિમાથી ઓછુ સ્થાન વાળો નદ પ્રેક્ષ-તરફ ફેરી મહત્તર મેળવે છે



બે નદોની ડાહ્યા રહેવાની સ્થિતિ જોમા નદ Aને મહત્તર મળે છે તથા નદ B મહત્તર મેળવવા ફેરી શકે તેવી સ્થિતિ



૭. ગતિક્રિયાઓ, રંગમય અને મહત્વ

ફેટેજ પર મધ્યબિંદુમાંથી અને નીચે મધ્યથી બહાર જતી ક્રિયાઓની દિશાઓ તથા તેમની ગતિ બતાવતા ચિત્રો.

ચિત્ર ૧ : ઉપરથી નીચે મધ્યબિંદુ પ્રતિ જતી ક્રિયાઓ સળંગ અને સક્રિય-માન દેખાશે.

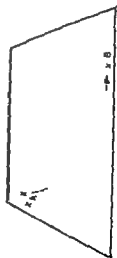
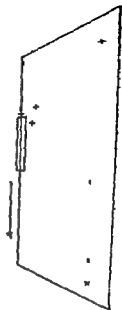
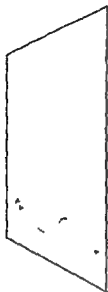
ચિત્ર ૨ : મધ્યબિંદુથી જમણી તરફ અને ઉપર જતી ક્રિયાઓ નબળી હોવાની.

ચિત્ર ૩ : ઉપર મધ્યબિંદુથી નીચે જમણી તથા નીચે મધ્ય તરફ જતી ક્રિયાઓ સક્રિયમાન દેખાવાની.

ચિત્ર ૪ : ઉપર જમણી કે ઉપર ડાબી બાજુએથી મધ્યબિંદુ તરફ કે નીચે મધ્ય તરફ જતી ક્રિયાઓ સક્રિયમાન દેખાવાની.

ચિત્ર ૫ : નીચે જમણી કે નીચે ડાબી બાજુથી મધ્ય તરફ જતી ક્રિયાઓ-ગતિ જુદી જુદી કક્ષાએ સક્રિયમાન દેખાવાની.

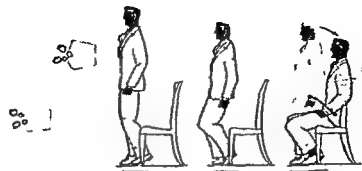
ગોળાકારે થતી ગતિરેખા



નટોએ એકબીજા સાથે

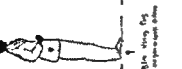
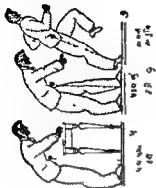
ફેરબ પર મતિ કરવાની પદ્ધતિ તથા રીત

- ચિત્ર ૧ : નીચેથી ઉપર જવા માટે ગોળાકારે જતી રેખા પ્રમાણે ચાલો.
- ચિત્ર ૨ : જમણી બાજુએ નીચેથી ઉપર જમણી બાજુએ જના માટે લેવાતો વળાંક.
- ચિત્ર ૩ : જમણી નીચેથી 'ઉપર ડાબી' બાજુએ જઈ બાહ્ય નીકળતા પહેલાં ખતિના બેઝણ દુકા ધાટવાના બિંદુએ.
- ૬
- ચિત્ર ૪ : જમણી નીચેથી આગળ મઈન ઉપર ડાબી બાજુએ કોનેલા નટ ખાસે જવા માટે લેવ મા આવતો વળાંક.
- ચિત્ર ૫ : જમણી ઉપરથી ડાબે નીચે આવના લેનાતો વળાંક.
- ચિત્ર ૬ : ડાબી-નીચે કોનેલો નટ ઉપર જાય ત્યારે અને જમણે નીચે કોનેલો નટ 'ઉપર ડાબે' જાય ત્યારે બન્ને પાંતોની ખતિરેખા.



જુદી જુદી રિવાજોમાં બેસવાની રીતો

૧ ખુરશી પર, ૨ સોફા પર, ૩ જમીન પર, ૪ ધૂંટણ પર તથા જમીન પરથી ચીજવસ્તુ ઉપાડવાની રીત. એટલું ધ્યાન રાખી કે નરની વ્યવસ્થા કલાત્મક, સુંદર અને સ્વચ્છ હોવાય તેવી રીત અંગ્રેજો ગોઠવવાના છે.



બેન બેન આસપાસ ફરતી

બેન બેન આસપાસ ફરતી

બેન બેન આસપાસ ફરતી



બેન બેન આસપાસ ફરતી



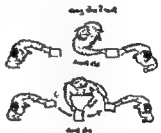
બેન બેન આસપાસ ફરતી



બેન બેન આસપાસ ફરતી

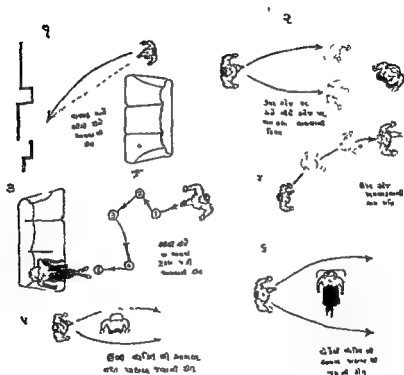


બેન બેન આસપાસ ફરતી



બેન બેન આસપાસ ફરતી

- ૧ ગાળાકારે મેજ આસપાસ બેસવાની રીત.
- ૨ ચોરસ મેજ આસપાસ બેસવાની રીત.
- ૩ સ્તંભ પર બેસવાની રીત.
- ૪ અનેક પાનો ગાળવાની સાચી અને ખોટી રીત.
- ૫ લાચરી વસ્તુ કે ફિગ્યુરની સાચી રીત.
- ૬ બેઠવાની સાચી રીત.
- ૭ ટેલિફોન પકડવાની સાચી રીત.
- ૮ ચીજવસ્તુ આપવાની ખોટી રીત અને સાચી રીત.



- ૧ સોફા સામે આવવાની સાચી રીત.
- ૨ એક પા. બીજા પામે ગોળાકાં કેરી રીતે જય તેની સાચી રીત.
- ૩ સોફા પર બેઠેલ બ્યમ્મિ પામે સીધી લીમીમા ધમી ન આવતુ પણ લાખા પાર્તાલાપમા આમ દુકડા કરી આવતુ.
- ૪ ગોળાકાં જવાની રીત.
- ૫ ૬ એક પા. જીભુ કે બેકુ દોય ત્યાં તેની આગળ કે પાછળ જવા માટે લેવાતી ગોળ નીતિ રખા.



શરીરની સ્થિતિઓ તથા ઊભા રહેવાની
તથા મહત્વપ્રદાતની રીતો

મેના ગુર્જરી નાટકનું દરથ જયમંકર તથા પ્રાણસુખ નાયક: શ્રી જય
ગંકર પ્રેક્ષકો સામે મુખમાં દોવા કતાં ૪૫ના ખૂંચે રહી પોતાનું મહત્વ યે
છે અને તેમની સામે દરથમાં અર્ધમહત્વ મેળવતો પ્રાણસુખ ૪૫ રીતોના
ખૂંચે. ૪૫ના ખૂંચે દોવા કતાં પ્રાણસુખ રહેજની ઉપરની દિગામાં દોવાથી
અર્ધ મહત્વ પ્રાપ્ત કરે છે.

[નટમંડળના સૌજન્યથી]



મેસિયેના 'દાર્દયુક' (અનુ. "શ્રુતિપતિ") નાટકનું ચિત્ર જેમા શ્રુતિપતિને મરતાનના પાનમા પ્રાણસુખ દેખાવે છે જમીન પર પડેવાનું મહત્ત્વ હોમા પાન કરતા ઓછું ગણાય છે પણ આદી તેને અટધો બેડેલો અતાવી-વિગિદ સાગીરિક રિચિતિ આપી મહત્ત્વ—મરતાન જેટલું સમાન મહત્ત્વ આપાય છે.

[નટમંદજન્મ સૌજન્યથી]



મહત્વપ્રધાન સારીરિક સ્થિતિ દ્વારા જેમાં—૧ જમીન પર પડેલ પાન, ૨ અડધું જીભેલું પાન, ૩ ૫ થી ૬ ભેદ મારવા ધસેલું પાન. તથા પછવાડે વૃક્ષ તથા મનુષ્ય: એક ચીની નાટકનું આ દ્રશ્ય છે. ઢાંચે પાત્રોની સારીરિક સ્થિતિ દર્શવેના અર્થ ળનાવે છે તેમજ ઢાંચે પાત્રન સમાન મહત્વ ળાયે છે.



‘વિજયા’ નાટકનું દ્રશ્ય - જેમાં મહત્વપ્રધાન ૧ આજ દ્વારા સ્થપાતી રેખા તથા મધ્યખિટ ૨ ઢાંચે પ્રકારની ગરીર સ્થિતિ છે છતાં એક જ ખિટ તરફ વળેલ છે. ૩ ફેન્ક પાનના લાચપગની સાચી રજૂઆત જુઓ. ૪ દેરક મનોબાવો પ્રગટ કરતી સ્થાન, પ્રિથિતિ, સ્થના.



મેના યજ્ઞરીતું એક દરથઃ : ૨૭ પાત્રો એક જ દેખામાં : સરખી શારીરિક
રેખતિઃ હાથ સરખા-આંખોની દેખા સરખીઃ સમાન લથ અને બાવ-અવરથા.



- ૧ જુની જુની સપાટીએ પર ભાવ-અવસ્થાએ ખતાવતી શારીરિક સ્થિતિએ
- ૨ નજીક પ્રમખમાં વહેંચાયેલા નટો.
- ૩ શ્રી ચંદ્રવંન મહેતાશચિત્ર “સી” નાટકનું એક લાક્ષણિક ચિત્ર જેમાં ચાર પાત્રોની દૃષ્ટિએ જોઈ શકાય તેવી શારીરિક સ્થિતિ તથા કાળી બાજુએ એક જ સી પાત્ર અન્ય નજર ચોકી ન દેખાતી રીતે રજા કરે છે તેમજ દરેક પાત્રોનાં સંજોગો ખતાવે છે.

[ગ્યુઝિક કોલેજના નટધરના સૌજન્યથી]



અલગ અલગ શારીરિક સ્થિતિમાં રહેલા જુદા જુદા નટો દલિલોના ઠાર દુર્યોધનને મહત્ત્વ પ્રદાન કરે છે. દરેક પાત્રનું સ્થાન તથા દલિલો અભ્યાસ કરે.

કવિ ભાસના 'કુરુખંડ' નાટકનું એક લાક્ષણિક દશ્ય : દુર્યોધનની આસપાસ પીંટળાયેલા કુટુંબીજનો. જુદી જુદી બુમિકાઓ અને સપાટીઓ પર ગાઢવાએ નટો તથા તેમની અલગ અલગ શારીરિક સ્થિતિઓ.

[નાટ્યવિદ્યામંદિરના સૌજન્યથી]



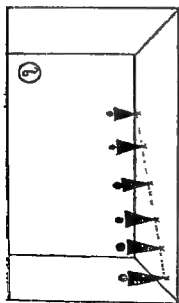
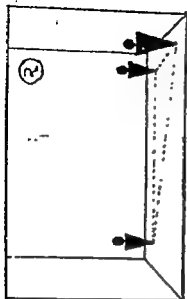
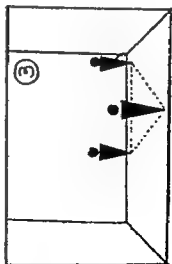
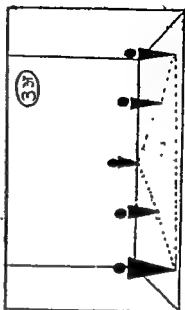
ચાર પાતળા એક જૂના માથી એક પાતળા અલગ પાડી નાટ્ય આજ રૂપ
કરતું ચિત્ર.



જુદી જુદી શારીરિક સ્થિતિઓ તથા નટોની ગોઠવણીઓ તથા હાથા-રહેવાની, ઘેસવાની જુદી જુદી રચનાઓ દ્વારા જે નાટ્યાત્મક અર્થ વાહી ચિત્રો રચાય છે તેના આ ગુણ દાખલાનો અભ્યાસ કરો.

મહત્ત્વપ્રદાન હિપરાન અર્થવાહન તથા બાન-અભિનયન પ્રગટ થાય છે તેમજ દરેક ચિત્ર આપો-આપ ક્રિયાલય બતાવે છે.





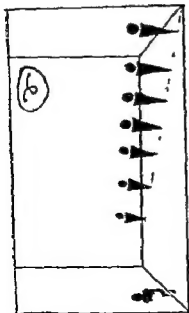
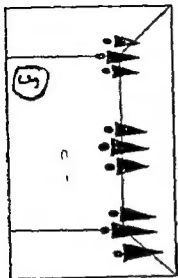
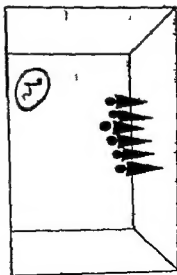
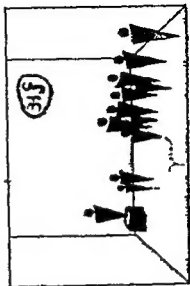
ફેટેજ પર નટોના ઊભા રહેવાનાં સંધાનોની ગોઠવણી કરવાની તથા તે દ્વારા 'મહત્વપ્રદાન' કરવાની રીતે।

નં. ૧ના ચિત્ર પ્રમાણે નટો ગોઠવી જુઓ.

૧ મોટા ત્રિકોણ રચવાની રીત.

૨ નાણુ પાત્રોનો ત્રિકોણ ગોઠવવાની રીત.

૩—A નાણુથી વધુ પાત્રોનો ત્રિકોણ ગોઠવવાની રીત. ત્રિકોણ દૃઢ અને છતાં જડ ન લાગવો જોઈ.

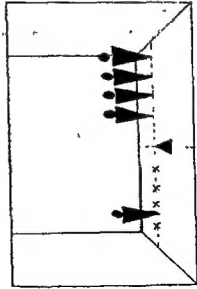
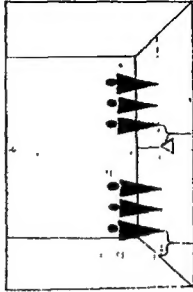
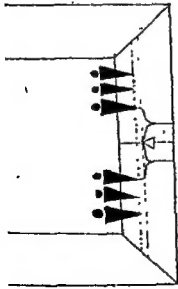
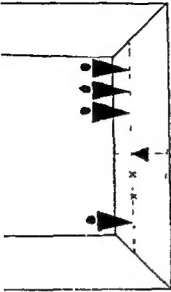


૪ એક પાત્ર દ્વારા આખી આડી રેખાને છડતા આપવાની ક્રિયા. દરેક “રથાન-રિધતિ રચના”ને દર બનાવવા, તેમા સ્વમત્સેલપણું લાવવા કરાતી યોજના.

૫ પાત્રોનું સુમધુ રચવાની રીત.

૧—૧૨ ધણા પાત્રોને નાનામોટા સુમધાઓમા વહે ચવાની રીત. નં. ૬ (અ)મા જે પાત્રો આગળ મૂકવાથી હમ્મ રચવામા આવત મુખાધમપણું તમા સુધેખપણું નહીં.

નોંધ :—ત્રિકોણ કે અન્ય પ્રકારની રચનાઓ કહેર ન લાગતી હોઈએ.



૨૬૪/૫૩ નંદાનું સમતોલપણું ઝાલવાની રીતો આ ચાર ચિત્રો બતાવે છે. ઝાલવટરી અભ્યાસ કરો.